
انطوان ابو زيد

مدخل إلى قراءة قصيدة النثر

دار النهضة العربية

مدخل إلى

قراءة قصيدة النثر

مدخل

إلـــــى

قراءة قصيدة النثر

إعداد: أنطوان ابو زيد

2012



دار النهضة العربية

رقم الكتاب :17203

اسم الكتاب :مدخل إلى قراءة قصيدة النثر

المؤلف :د. أنطوان ابو زيد

الموضوع :ادب

رقم الطبعة :الأولى

سنة الطبع :2012م. 1433هـ

القياس :17 × 24

عدد الصفحات :163

منشورات : دار النهضة العربية

بيروت ـ لبنان

الزيدانية ـ بناية كريدية ـ الطابق الثاني

تلفون : 736093 / 743167 / 743166 ـ 1 ـ 961 +

فاكس : 736071 / 735295 ـ 1 ـ 961 +

ص ب : 0749 ـ 11 رياض الصلح

بيروت 072060 11 ـ لبنان

بريد الكتروني: e-mail: darnahda@gmail.com

ISBN 978-614-402- 472-0

توطئة

«أتكون هذه الآليات التي تنوي الدراسة الألسنية الكشف عنها من عمل الشاعر الإبداعي، ومن نتاج قصدِه؟ أم تراه الشاعر مدركاً وجود هذه الآلياتِ وواعياً إياها؟» (Roman Jakobson, 1973[1*]).

ينطوي هذا الإقتباس الذي شئته مستهلاً للكلمة التي أمهِّد بها لكتابي («مدخل إلى دراسة قصيدة النثر»)، على تساؤل محوريّ عن القصد الواعي الذي يفترض أن يكون لدى الشاعر في إبداعه، بحيث يكون دليلاً كافياً لمباشرة الناقد الإضاءة على هذا الإبداع.

ولنفرض أنَّ الإجابة عن السؤال الآنف كانت بالإيجاب، فهل يتوجَّب على الناقد أن يكون ناقداً حديثاً، أو ألسنياً، أو سيميولوجياً، كما أزعم أن أكونه، في ما يأتي من الصفحات؟ ثم أيستدعي الكشف عن آليات الصنعة اللغوية لدى الشاعر، ذي القصد البيِّن في الإبداع، منهجية نقدية جديدة، تتجاوز التأريخ والأبعاد النفسية والاجتماعية والمرجعية، للنص الشعري، إلى استنهاضِ بنيانِهِ من رميم المعجم والتراكيب وتوليف النصوص، وتناصيِّتها، وتوقيع الصور البيانية، وإيقاعها؟

وبالعودة إلى الإجابة عن السؤال الأول، أفترض أن الشاعر، في اي زمانٍ ومكانٍ، قلَّما يتأمل في صنيعهِ الشعريّ، هذا إن توفّر على قدرة نقدية، تفيض عن قدرته الإبداعية. وأفترض، استتباعاً، أن الناقد، وحده، أُعطي النظر في إبداعية الشاعر، بدليل أن أحداً من الشعراء القدامى، لم يؤلف كتاباً في تحليل شعره، أو تبيان مواطن الإبداع فيه. ولأعترف أن هذه المسألة، أي نظر الشاعر في إبداعه،

(*)1 Jakobson, Roman (1973). Questions de poétique – Seuil – Paris p: 280.

مرتبطة بنموّ قدرات الشاعر، وبما يقدِّمه له المجتمع من نظريات أو أدواتٍ نقدية مختصة؛ فما أَنْ هلت بوادر النهضة، بدايات القرن التاسع عشر، وانفتحت قنواتُ المعرفة، عبر الصحافة والتعليم والترجمة، حتى أقدم الشعراء على تصنيف أشعارهم وأشعار غيرهم، وفق معيار التيار أو المذهب أو الأسلوب، على نحوِ ما فعله الشعراء: نجيب الحداد، وخليل الخوري، وخليل مطران، وجبران خليل جبران، والياس أبو شبكة، وأمين الريحاني وغيرهم (داغر شربل 2012[1*])، تجلّى ذلك في مقدِّمات للتعريف بالشِّعر.

ومهما يكن من أمر النقد الذي يباشره الشعراء ـ تقديماً أو تعليقاً ـ فإن ما أعرضه في كتابي لا يعدو كونه محاولة للإجابة عن سؤال ياكوبسون الأوّل، في ما خصَّ شعراء قصيدة النثر، لما بعد الرَّعيل الأول؛ ففي المبحث الأول، الذي سبق نشره في مجلة البلمند (1998)، سعيتُ إلى الكشفِ عن خصوصية الكتابة الشعرية التي آلت إليها بعض تجارب قصيدة النثر ولا سيما تجربتا الشاعرَيْن، بول شاوول، وعباس بيضون.

أما المبحث الثاني (2006) وكان بعنوان «قصيدة النثر: المعجم والإيقاع»، في أعمال عبده وازن، ووديع سعادة، وبسّام حجار، فقد شغلته دراسة أسلوبية مقارنة، بين شعراء ثلاثة، ركزت فيها على مستويات لم تكن منظورة من قبل، عنيتُ بها المستوى الإيقاعي، بالإضافة إلى المستوى المعجمي. وكان المبحث ورقة قُدِّمت في «مؤتمر قصيدة النثر» الذي عُقِدَ في بيروت، في 6 أيار 2006، وقد رأيت أن أضيف إليه مستوى آخر، وهو المستوى التركيبي، الهندسي، من أجل أن أكشف عن بُعدٍ كان لا يزال مستتراً في لعبة تأليف قصيدة النثر، عنيتُ به البُعد التركيبي

1(*) داغر، شربل (2012). الشعر العربي الحديث، القصيدة العصرية. دار منتدى المعارف ـ بيروت ـ ص ص: 297.

ـ الهندسي، في بنيانِ القصيدة، ومقدار التوليد والتعقيد اللذين انطبعت بهما لغة قصيدة النثر لدى كلٍ من هؤلاء الشعراء.

في حين أن المبحث الثالث (وهو الثاني، من حيث الترتيب في الكتاب) كان بعضه ورقةً قُدِّمت في مؤتمر «الإبداعية في الشعر العربي»، والذي نظمته جامعة السوربون 8، في باريس، مطلع العام 2008، وكان بعنوان «إبداعيّة قصيدة النثر، نموذج «كفار باريس» للشاعر عباس بيضون، والذي استكملته، فيما بعد، بأن ألحقت به دراسة الترابطات التناصية الكامنة فيه.

ولما كان الكتاب «مقدِّمة في دراسة قصيدة النثر»، فمن البداهة أن تبلغ هذه المباحث حدوداً لا تتعداها؛ فلا تعالج مسائل، مثل تيارات قصيدة النثر، وصلاتها بالفنون المعاصرة، كالرسمِ والسينما والمسرح وغيرها. وهي عناوين يحسنُ بالباحث أن يعالجها، في أمدٍ لاحقٍ، إلى جانب عنوان الشعرية العامة التي تظلّ المنطلق الأساس لدراسة كل نص شعري عربي.

أما المنهجية الرموزية التي اتبعتُها في المباحث الثلاثة، فجعلت في ميزان النقد، سلباً أو إيجاباً وباتَ على القراء والنقاد أن يبينوا صلاحيتها النسبية أو الكاملة، في النظر إلى موضوع قصيدة النثر العربية، ذات المدّونة اللبنانية. ذلك أنَّ حصة القارىء، بحسب أوزوالد ـ دوكرو[1](1)، ماثلة في البُعد التواصلي الذي ينطوي عليه العمل الأدبي ورسالته، والنقد الذي يطاوله، في آنٍ معاً.

أنطوان أبو زيد ـ ***2012***

---

1 ـ Ducrot, O – TODOROV, t (1973) dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil p: 114.

مقدّمة لدراسة قصيدة النثر ما بعد أنسي الحاج

مقاربة رموزيّة

توطئة:

بادىء الأمر، لا بدَّ لي من توضيح مَقْصدٍ غالباً ما كان يُغفل في مقاربة الشِّعر العربي، بصورة خاصَّة، وهو أَنَّ الناقِدَ الذي يرى إلى الشِعر مِنْ خارجه، وباعتباره أَحَد متلقِّيه وقرَّائِه الأكثر انهماماً به، إِنَّما يجدر به أَنْ يَنفذ إلى حصونِ ذلك الشِعر وعوالمِهِ ودلالاتِه، غير هيَّابٍ مفازاتِه ورموزَهُ، وغير ضنينٍ بمعرفتِهِ ـ الشامِلة قدر الإمكان ـ لإضاءَة خباياهُ (الشِعر) والتعليق على درره. والحقّ أنّ هذا الجهد النقديَّ المبذولَ، والذي اتَّسم بقدر كبير مِنَ العقلانية والموضوعيّة، لا يسعه، بحال من الأحوال، أَنْ ينافس «المعرفة الشعرية أو أن يمحوها..»[1]. ذلك أنَّ الشِعر، سواء أكان منظوماً أو نثريَّاً، ينطوي بالضرورة على معرفة للذَّاتِ ولأطوار النَّفس ورغائبها وأغوارها ما تعجز عَنْ شرحِهِ مجلّدات ومصنفات علميِّة برمَّتها. بيد أَنَّ أهمية الشِعر الجوهريِّة إنّما تكمُنُ في اختزالِ كلِّ الأَبْعاد الممكنة، الفكرية منها والنفسيِّة والتخيُّليِّة، في قِوام القصيدة ذاتِ النسيجِ المتفرِّد والبهيّ. ولكنْ أَنَّى للناس، ذواقة الشِعر، أَنْ تقدّر جمالَ الشِعر، وأن تعي الأَبْعَادَ الماثلة فيه، دونَ تدخُّل الناقد ذي الدُّربة والكفاءة العاليَتيْن. أَمَّا مبادرة شعراءِ النَّثر، وعلى رأسهم «أنسي الحاج»، إلى شَرْحِ قصيدة النَّثر وتبيان أهم مقوماتها بنظرهم، باعتبارهم أولى الناس بنَقْد نتاجهم الشعري والترويج لَهُ، في نوعٍ من المانِيفست[2] (بيان) واضح المصادر والحجج، فظاهِرةٌ تعود، في المقام الأوَّل، إلى اندفاع النهج التحرُّري، في العالم العربي وبلوغِهِ أوجه في المجال التعبيري

---

1 ـ Georges Mounin, La Communication poétique, Gallimard, 3° ed. 1985, p. 112. Avez – vous lu char.

2 ـ أنسي الحاج، لَن، دار الجديد، الطبعة الثالثة، 1994، ص 9 ـ 24.

الأدبي، على حَدّ قول أنطون غطاس كرم[1]، وذلك بتأثير من تيارات الشِعر الغربيَّة المعاصرة (الأوروبيّة: رامبو، بو، سان جون بيرس، شار، السوريالية والأميركية: ت. س إليون ـ عزرا باوند ـ وغيرهما..)، في حين انكفأ النقْدُ الأكاديميُّ إلى ما وراء التقليد والاتّزان في التجديد والوضوح في الرؤيا، أقلُّه في أوائل ذلك المَدّ الشعري المتحرِّر المتمثِّل في قصيدة النثر.

1 ـ قصيدة النثر والشعراء ـ النقّاد

إذَّن، كان أنسي الحاج أسبقَ شعراء النثر ونقّادِه إلى التعريف بقصيدة النثر، وتبيان عناصرها التي تتكوَّن منها: فهي، بنظره، ذلك «العلم المستقلُّ الكامِلُ المكتفي بنفسِهِ، وهي الصعبة البناء من تراب النثر..»،[2] وهي نتاج «الشاعر الحقيقيّ (الذي) لا يفضّل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق، على مشقّة ذلك...»[3]. ثمّ إنّها «النتاجُ الأصفى لشاعر (إنسان) عربيّ يرفض الرجعة والخمولَ والتعصُّب الديني والعنصريّ...»[4] بمعنى أنَّها محصِّلة للنزعة التقدّمية، بل الثوريّة، التي ينزع إليها الشاعرُ العربيُّ الموصوفُ، في تصدِّيه لمظاهر التخلُّف والجهل والإهتراءِ والعفن التي بانَتْ فاشيةً في محيطه.

يستفادُ من ذلك كلِّه أَنَّ تصوُّرَ الشاعر أنسي الحاج لقصيدة النَّثر، من حيث هي التمرُّد الأقصى على البُنى الشعرية التقليدية، إنَّما شاء أَن يكون متلازماً مع ثورة خُلُقيِّة (Ethique) عنوانها «الخروج التامّ على كُلِّ المسلَّماتِ التي يركن

1 ـ أنطون غطاس كرم، ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت 1980، ص 81 ـ 82.

2 ـ أنسي الحاج، لَنْ، ط 3، دار الجديد، بيروت 1994، ص 10.

3 ـ المرجع نفسه، ص 12.

4 ـ المرجع نفسه، ص 14.

إليها مجتمع «الإنحطاط» السالف وصفه، خروجاً حَتَّى «الهسترة المستمية»[1]. فإذا هي، أي قصيدة النثر، «انتفاضة فنِّية ووجدانية معاً، أو فيزيكية وميتافيزكيَّة معاً...»[2]، يحدّ الإبداعَ فيها قانونٌ أو إرث أو راسب أيّاً يكُنْ. حسبُ قصيدة النثر، لدى أنسي الحاج، أَن تكون الصنيع الأمثل لشاعر بلغ الذروة في معارضة القيم السائدة، وانبرى ينسجُ شعره على منبر الحرّيّة المطلقة، وجازَ «بجسدهِ ووجدانه» أرضَ اللعنة، حيث حَلَّ أسلافُه من قبلُ، أمثال بودلير ورامبو ولوتريامون، وسان جون بيرس وغيرهم[3].

ولئن كان الشاعر «أنسي الحاج» جازماً في إحكام الربط ما بين قصيدة النثر والحداثة والتحرُّر، السالفة الذكر، فقد كان للشَّاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) مقاربة للمسألة عينها من زاوية نظريَّة وفكرية أشمل. بيد أنَّ فيها مِنَ الآراء حول الأسلوب والبناء والهيكلية والقصيدة الجديدة ما يشكِّل تسويغاً لاختيار الشاعر أنماطاً من الكتابة الشعرِّية يغلبُ عليها طابع الشِعر الحُرّ الموزون، في حينه. علماً أَنَّ آراء أدونيس النقدية، في ما خَصَّ قصيدة النثر والقصيدة الجديدة، كانَتْ متضمنة بين دفتي كتاب ذي صفة نقدية موضوعية بحتة[4] ولم تكُنْ مدرجَةً في بابِ الإعلان (المانيفست) وتسويغ الخياراتِ الأسلوبية كافّة.

يجهد «أدونيس» إذن، في مستهل مقاربته تلك، لتبيان الفروق ما بين الشِّعر وغير الشِّعر، سواء أكان الكلامُ موزوناً منثوراً. فيعتبر أنّ تجربة الشاعر هي التي تُملى عليه اختيَار الأشكال[5] سواء أكانت نثراً أم وزناً. تبعد قصيدة النَّثر

1ـ المرجع نفسهـ ص 14.

2 ـ المرجع نفسه، ص 19.

3 ـ المرجع نفسه، ص 21 ـ 24.

4 ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت 1979، ص 111 ـ 117.

5 ـ المرجع نفسه، ص 114.

أن تكون غايةً في ذاتها، فيراها الشاعر ـ الناقد أدونيس حَرِيّةً أن تندرجَ في باب «الشعر الجديد كلِّه»[1]. بل إنّها أقرب ما تكون إلى الوعاءِ الذي يسكبُ فيه الشاعرُ العربيُّ الجديد تجربتَهُ، متمرِّداً فيها على القوانين القائمة، معوِّضاً عنها بقوانين أخرى بنَّاءة جاعلاً منها لحظةً كونية[2] «فتتداخل فيها مختلَفُ الأنواعِ التعبيرية، نثراً ووزناً، بثاً وحواراً، غناءً وملحمةً وقصِّةً..»[3]، حَتَّى لتغدو معه قصيدة النثر السالف وصفها، «القصيدة الكلِّية»، مطمح الشاعر المثاليّ وآخر مطافِه في الشِّعر.

ولكن، هَلْ يُفهم مِنْ هذَيْن التصوُّرَيْن «لقصيدة النثر» اللذين سبق أن طرحهما كُلٌّ من الشاعرَيْن «أنسي الحاج» و «أدونيس» أَنَّهما يشكِّلان إطاريَنْ لمعايير نقدية ينبغي لشعراءِ النثر أَنْ يتقيَّدوا بها؟ أم إنَّ آراءَهما في قصيدة النثر إِنَّما كانَتْ تعكس كتابتهما الشعريّة وخياراتهما الأسلوبيِّة، سواءَ تحقّقت هذه الخيارات أم ظلَّت في حال الكمونِ والإمكان؟.

ومِنْ هذا القبيل افتراض «أنسي الحاج» أَنَّ قصيدة النثر ينبغي أن تكونَ على قدر كبير من «الإيجاز والتوهّج والمّجانية»[4] ، كما ينبغي لها أن تكون «انتفاضة فنية ووجدانية معاً» على أَنْ تكون ذات وحدة عضوية راسخة»[5]. وبالمقابل رأَيْتُ الشاعر أدونيس أَمْيَل إلى وضع ضوابط وقوانين أخرى تكون بديلةً من القوانين القائمة؛ كأَنْ تَستبدل الأوزان التقليدية بموسيقى الكلمة ذات الإيحاء والغنى التعبيريّ[6] وبتناغمِ الجُمَل الشعريِّة المبتدعة ذاتِ الصُورِ والأصوات التي تحاكي

---

1 ـ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 114.

2 ـ المرجع نفسه، ص 117.

3 ـ المرجع نفسه، ص 117.

4 ـ أنسي الحاج، لَنْ، ص 21/5، المرجع السابق؛ ص 19/6، المرجع نفسه، ص 19.

5 ـ أدونيس، مقدة للشعر العربي، ص 116.

6 ـ المرجع نفسه، ص 115.

الموضوع الرئيس في القصيدة الجديدة[1].

2 ـ النَّقادُ وقصيدة النثر

مِنَ المتداوَلِ في النقد العربي أَنَّ مسالة التحديث في الشِّعر، لغَةً وأساليبَ ومضامينَ، كانَتْ قد استغرقت من النقّاد والباحثين جهوداً فائقة تسوِّغُها النزعَةُ إلى التحديث في كُلِّ ميدان، نزعة بادية الجموح، في مستَهَلّ القرن العشرين، لمَّا أيقَنَ العرب أَنَّ لهم نهضَةً من كَبْوةٍ وانحطاطٍ داما مئات من السنين.

ومهما يكُن من أَمر هذه الحداثة، فَقَد تسنّى لهؤلاء النقّاد، ولا سيِّما في العقدين الخامسِ والسادس من هذا القرن، أَنْ يعالجوا مسألتي الشِعر الحُرّ وقصيدة النّثر، وإِنْ في حلقاتٍ ومنابر أَضْيَقَ بكثيرٍ مِنَ عصرنا الحالي. ففي نهاية الخمسينات صادف تأسيس مجلة نقدية وأدبية هي مجلة «شِعر» عام 1956، على يد نخبة من الشعراء الشباب أمثال يوسف الخال وأنسي الحاج وأدونيس وجورج غانم وخزامى صبري وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ورياض نجيب الرئيس وغيرهم. وكانَ أَوَّل ما تطارحه النقَّاد هؤلاء مسألة الشِعر الحُرّ وضرورة التجديد. بحسب ما يُنبئنا به العددُ الثالث من مجلة «شعر» السالف ذكرها[2]. وفيه، أي في عدد «شِعر» المذكور، ترسيمٌ واضحٌ للخَطّ التحديثي الذي سار عليه أغلب الشعراءِ المؤسّسين من أمثال يوسف الخال: «القافية التقليدية ماتَتْ على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعّبها وتغيّر سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن

1 ـ المرجع نفسه، ص 116.

2 ـ مجلة شِعر، العدد 3، صيف 1957، بيروت، ص 111 ـ 116، في باب أخبار وقضايا (في ثلاثة أشهر).

كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته..»[1].

ولم يمضِ عقد كامِل على تلك الدعوة الدؤوب، لدى شعراء المجلة، إلى التجديد في الشِّعر، وفي النظم وبناء القصيدة، حَتَّى انبرى مَنَ النقّاد الأكاديميّين مَنْ جرؤ على مقاربة المسألة، اي الشعر الحُرّ[2]، من حيث كونها ظاهرة أدبيّة فرضَتْ نفسها في نهاية الخمسينات على الأنواع الأدبية الأخرى، فباتت أشدّها رواجاً في الستينات.. بيد أَنَّ للمقاربات حدوداً سوفَ تتَّضح في سياق عرضنا لكلِّ مَنْ تحدَّث عن قصيدة النّثر، وفَصَّل في الحديث عَنْ عناصرها كافّة، أو سعى إلى نقدها على نحوٍ جزئي موضوعي، كما هي الحال لدى الناقدة د. خالدة سعيد[3]. ففي دراسة خصَّت بها الناقدة كتاب «لنَّ» لأنسي الحاج، اختياره الخُلُقيّ (Ethique) المتمثِّل في اللعنة وانعكاسه على لغته النثريِّة (البيانيّة والمعجميِّة) القائمة على الفعل[4]، رأت أَنَّ الشاعر إِنَّما يشبه الدادائيين والسرياليين الأُول: يكتب الشعر بالصدفة. يكتب الشِعر لأنّ الشعر أرأف به من الكلمة العادية وأكثر حملاً له... ولو أتيح لهُ شكل آخر من التحرّر لربَّما كان شعره على غير ما هو عليه الآن، لربَّما كان أكثر طمأنينة وهدوءاً وعذوبة، ولكان أكثر اهتماماً بالصنعة وببناء القصيدة..»[5].

ولـئن كانـت الناقـدة خالـدة سـعيد أرحـب صـدراً بالقيـم الرافضـة وجوديـاً مـن مثـل الثـورة والجنـون واللعنـة التـي حفـل بهـا شـعر أُنـسي الحـاج، فإنَّهـا بـدَتْ منكـرة عـلى الشـاعر، بصـورة غـير مبـاشرة، أَنْ تكـون لديـه القـدرة الجـادّة عـلى بنـاء قصيـدة ذات

1 ـ المرجع نفسه، ص 114.

2 ـ عبد الواحد لؤلؤة، قضية الشعر الحرّ في العربية، **مجلة شِعر**، العدد 43، صيف 1969، ص 55 ـ 80.

4 ـ د. خالدة سعيد، **حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت 1979.

4 ـ المرجع السابق ذكره، ص 72 ـ 73.

5 ـ المرجع نفسه، ص 62.

قوام يُعتَدُّ به، دون أَنْ تذكر قصيدة النثر بالإسم، إلاّ في سياق نقلها عن مقدمة كتاب «لَنْ» أنَّها (أي المقدمة) تتضمَّن دفاعاً عن قصيدة النثر»[1]، وهي إِذْ أجالَتْ نظرها النقديّ على كُلِّ مستويات الإبداعِ اللغويّ والموضوعاتيّ في ديواني أنسي الحاج («لَنْ»، و «ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة») رأَتْ أَنَّ جُلَّ ابتكار أنسي الحاج إنَّما يكمُنُ في المفردة والجملة على أبعد تقدير؛ فإذا مأثرته الكبرى، على حَدّ تعبير الناقدة «سعيد» تتمثَّل في «معركته مع الكلمة»[2]، وفي «اعتماد لغته على الفعل.. (باعتباره) يحفظ لمشاعره عنفها وحيويّتها وتوتّرها..»[3] وفي «الكشف الكشف الكشف»[4].

وعلى الرغم من كونِ الناقدة خالدة سعيد جهدَتْ صادقة للولوجِ إلى قصيدة «أنسي الحاج» النثريّة، فقد حالَ دونَ ذلك منهجيّتها النقديّة نفسها، التي وجدتها ذات سُلّم من المعايير غير متكافئة القيمة؛ فعلى رأس ذلك السلَّم تقومُ الأفكارُ الكبرى المعاصرة (من مثل الثورة ، والجنون، والإبداع، واللعنة وغيرها..)، تليها، في المقام الثاني المكوِّناتُ الصُّغرى للنصّ الشعريّ المدروس، من مثل المعجم، المحسنات البيانية، والرمز والأسطورة. ولَّما كانَتْ هذه المكوِّنات لازمةً وحدها لبنيان شبكة نقد وتحليل خاصَّة، على حد ما ظنّت الناقدة سعيد، وهي غير كافية بحسبنا للإلمام بكُلِّ جوانب الإبداع في نَصٍّ شعريّ ـ نثريّ شديد التنوّع وكثير الغنى شأن قصيدة أنسي الحاج، فَقَد وجدتُ أنَّ دراستها السالفة إِنَّما كانت محكومة بمنطلقاتِها الموضوعاتية (Thématiques) كما بأحكامها الجمالية المسبقة، التي تظهر إيثاراً لنوعٍ من الكتابة الشعريَّة الحديثة دون غيره، وعنيتُ به شعر التفعلية الحُرّ، لا قصيدة النثر.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص 61.

2 ـ المرجع تفسه، ص 70.

3 ـ المرجع نفسه، ص 72.

4 ـ المرجع نفسه، ص 78.

وبالمقابل رأيت عبد الواحد لؤلؤة[1] يقاربُ قصيدة النثر من ضمن نظرته النقديّة الشاملة إلى الشِعر الحُرّ في العربية. «غير أَنَّ هذه المقاربَةَ تميَّزت عَنْ سابقاتِها بكونها ارتكزَتْ على منطلقات نقديِّة موضوعية» بعامّة؛ إذ باشَرَ تعليله لظاهرة الشِعر الحُرّ متسائلاً، في البدء، عَنِ أسلم المعايير النظريَة التي يمكنها أن تصفَ هذه الظاهرة: ثنائية الشكل، المضمون، وتعريف الشِعر بحدّ ذاته، وتحديد معاييرِه المضبوطة، من مثل «الوزن والقافية»، وإصابة الوصف[2]، وغير ذلك. وإذ انتهى إلى تفنيد هذه المعايير معتبراً إياها غير وافية بغاية الشِعر وطبيعته، مضى يقابِلَ بين وضع الشِعر الغربي الحُرّ وبين الشِعر العربيّ المعاصر الذي اتّخذ أشكالاً حرّة، بلوغاً إلى قصيدة النثر. فخلُص إلى أَنَّ الاستهجانَ الذي يلقاهُ الشِعر الحُرّ وقصيدة النثر منَ النقّاد والقرَاء العرب، هو عينه الاستهجان الذي كان قد لقيه الشِعر الحُرّ في بدء انطلاقته، منتصف القرن التاسع عشر، على يد الشاعر الأميركي «وولت ويتمَنْ». وقد امتدَّت عدوى هذا التحرُّر إلى سائِر الآداب، ولا سيَّما الفرنسية منها. وفي عودتِه إلى تأريخ الحداثة في الشِعر العربي، يقول عبد الواحد لؤلؤة إنَّ «التغيير على شكل القصيدة العربيَّة[3] إنَّما شُرِع به في عصر النهضة، لدن تأسيس الرابطة القلمية. وكان هذا التغيير يتعاظَمُ كلَّما انطلَقَ تيار شعري وأنشئت مجلَّة أَدبية، وارتفع مِنبَرُ يُدعى من خلالِهِ الشعراء إلى المزيد من التحرُّر (مجلَّة المقتطف، أبو لُّلو، السائح، الأديب وغيرها) في بنيان القصيدة، ولغتها سواء بسواء، وفي النظرة إلى العالم والقِيَم التي تصدر عنها.

وكانت ثورة المهجريِّين، على ما يبديه المؤلّف، شديدة على المعايير القديمة

1 ـ لؤلؤة، عبد الواحد، قضية الشعر الحر في العربية، **مجلة شعر**، العدد 43، صيف 1969، ص 55 ـ 80.

2 ـ المرجع السابق، ص 55.

3 ـ المرجع السابق، ص 06.

التي كان الشِعر سجينها، من مثل «الوزن والقافية..»[1]، وجرى «الحديث عن وحدة القصيدة بدل وحدة البيت...»[2]، وسعى هؤلاء إلى إبتداع «الشعر المنثور أو النثر الشعري، كما يظهر في كتابات جبران والريحاني..»[3].

وظلّت الأمور على هذا النحو، بحسب د. عبد الواحد لؤلؤة، حَتَّى إطلالة العقد الخامس من هذا القرن، حينَ أنجزت «نازك الملائكة» أَوَّل نموذج لـ «الشِعر الحرّ»[4] متمثّل في قصيدة «الكوليرا». وقد بيَّن الباحث، لؤلؤة، في دراسة القصيدة من الناحية الوزنية، أَنَّ التجديد الذي تزعم نازك الملائكة السبقَ في إدخاله إلى الشِعر العربي، إِنَّما يكمُنُ في التطوير النسبي داخِلَ العمود الشِعري القديم.. حتى ليصحّ القول إنّها اتَّبعت العمود المطوَّر، على حين أنَّها لبثت تدعو الشعراء العرب إلى اتباع الشِعر المنطلق.

ولمَّا كان الناقد عبد الواحد لؤلؤة مدركاً الهوّة الفاصلة ما بين مقصد الشاعر النظري من شِعره، وبَيْنَ النماذجِ الشعرية التي ابتدعها، رأى أَنَّ «الحاجة إلى التغيير ومستوى النماذج هما أهم شرطَيْن في دراسة الشِعر، بغضّ النظر عن شكله»[5]. وعليه، يجد أَنَّ كتابات جبران خليل جبران إِنَّما هي تندرج في باب الشِعر المنثور، الذي «يحمل طاقات شعريّة من حيث المضمون رغم أَنَّه لا يعتمد تقسيمات الأسطر والأبيات إلاَّ عرضاً»[6].

وفي مقابلة الفوضى في المفاهيم التي سادَتْ صفوف الشعراء والمتشاعرين، على حَدّ وصفِ د. عبد الواحد لؤلؤة، وشيوع التعميمات السهلة التي يُفاد منها

---

1 ـ المرجع نفسه.

2 ـ المرجع نفسه.

3 ـ المرجع نفسه.

4 ـ المرجع نفسه.

5 ـ المرجع نفسه.

6 ـ المرجع السابق نفسه، ص 56.

إيثار الأشكال الجديدة على القديمة إطلاقاً، نجد الناقد يشدِّدُ على أنَّ «الباحث المدقّق (هو مَنْ) يحكم على العمل الفنيّ من الداخِل لا من الخارج»[1]. وتلك مزيّة بالغةُ القيمة في ناقد يرمي لأن يكون موضوعياً، بعيداً عن الهَوى والتعميم. فلا يغترّ الناقِد هذا بالشَّكلِ، سواء أكان الشِعرُ مطوَّراً أم منثوراً أم منظوماً على الوزن الخليليّ، إنَّما «المضمون في القصيدة... يجب أن يأتي في الإعتبار الأوّل..»[2] في حكمه على مدى مطابقة تطلُّعات الشاعر النظريّة مع مقدار الإبتكار الذي يحمله نتاجُهُ الشعريُّ بعامّة.

لمَّا بَلَغ د. عبد الواحد لؤلؤة كلامَهُ على مجلَّة «شِعر» والدور الذي أَدّتْهُ في بَثّ الشِعر الجديد (الشعر المطوَر، وقصيدة النثر، على السواء) احتاج إلى المقارنة ما بين مجلَّة «شِعر» التي ظهرَت في شيكاغو في العام 1912، وبين مثيلتها اللبنانية، احتياجَهُ إلى معايير من مثل ثقافة الشعراء الجدّد (يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج، عِصام محفوظ، فؤاد رفقة، شوقي أبو شقرا) ذوي المناهل الغربيَّة والشرقيَّة والعربيَّة، حَتّى يسوِّغَ انصرافَ هؤلاء الكلِّي إلى أكثر ألأساليب الشعرية تجدّداً وصدماً لذائقة القارىء العاديّ بل التقليدي. كأن «تعتمد القصيدة الحرَّة شكلاً بمفهوم جديد يعتمد على ما يُسمّى بموسيقى الأفكار»[3]، وذلك بالتعارضُ مع «المؤثّرات الخارجيّة، من وزن وقافية وألاعيب لغويّة»[4] التي كان الشعراء التقليديّون لا يزالون يتّبعونها سمتاً لنظمهم.

على أَنَّ معايير أُخرى بدَتْ لازمةً، على حدٍّ قول عبد الواحد لؤلؤة، لقياس المدى الذي بلغَه الشعراء المجدّدون هؤلاء في إبداعهم الذي أَغلَقَ على القرَّاءِ

1 ـ المرجع السابق، ص 76.

2 ـ المرجع السابق، ص 86.

3 ـ المرجع السابق، ص 67.

4 ـ المرجع السابق، ص 67.

التقليديين السالف وصفهم، من مثل الأسطورة والرمز والصورة الشعرية. علماً أَنَّ العديد من شعراءِ مجلَّة «شِعر»، اندفعوا في تيَّار الرمزيَّة الأسطوريَّة (الشعراء التموزيُّون) جاهدين في تصوير معاناتهم كأفرادٍ تمثَّلوا مأساةَ أُمّتهم في كيانهم، وسعوا إلى إخراج عالمٍ غرائبي، هو محصَّلة الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي الذي كان يحياه كُلُّ شاعر منْ هؤلاء. كما أَنَّهُ (أي العالم الغرائبي) نتاج الرؤيا التي يحوزها الشاعر حيالَ عناصرِ وجودهِ الواقعية، وإزاء العلائق التي تتحكَّمُ بمحيطه وزمنه وشخوص حياته.

وعلى الرغمِ من بلوغ الناقدِ عبد الواحد لؤلؤة، في تتبُّعه ظاهرةَ الشِعر الحُرّ، وقصيدةَ النثر، مجالاً من الكشف لم يُسَبَقْ إليه في حينه، كاعتباره دراسة النماذج (أي قصائد النثر) من داخلها شرطاً لتقويمها، وانطلاقه من ثقافة شعراءِ النثر لتسويغ مراميهم الأسلوبية وأهمّها الركون إلى وحدة القصيدة العضوية، فقد لبث قانعاً بثنائيّة الشكل والمضمون، في معالجته الصُوَر الشعريّة (الرموز والكنايات والتشبيهات) وفي تقويمه بنى قصائدِ النثر، إذ أبقاها في خانَة الأشكالِ الكبرى التي لا تزالُ موضِع امتحانٍ من قبل اللغة العربية ككل:

«لقد وجدنا أَنَّ كُلّ تطوّر حدث في شكل القصيدة العربية أو مضمونها كانَ دائماً بفعل مؤثّرات وافدة، وعَتْها اللغة العربية وتمثَّلتها أو رفضتها بعد حين..»[1].

فـإذا النقـدُ الموضوعـي لديـه لم يحملـه عـلى ابتـداع معايـير جديـدة يصـفُ بهـا أنمـاط التعبـير المسـتحدثة في قصيـدة النـثر. وهـذا الأمـر، أي الإبتـداعُ الموصـوفُ، إنَّمـا يرتبـط، عـلى مـا نظـنّ، بالسَّـقْفِ الـذي كانَ النَّقـد قـد بلغَـهُ في حينـه (السـتينات) ولم يحسـن تخطِّيـه إلاَّ في نقـاط شـديدة التعميـم، كالنظـر إلى النـماذج مـن الداخـل والإشـارة إلى انغلاقيـة (Hermétisme) النـص الشـعري المعـاصر، والتنويـه بـدور الرمـوز

1ـ المرجع السابق، ص 08.

والصور الشعرية في «إدراك الفكرة عن طريق الحدس»[1].

وبالمقابل، تقوم أُطروحَةُ د. نبيل أيوب[2] على فكرة مفادها أَنَّ بمقدور الجماليَّة الحديثة أَنْ تبيِّن مواطن الجمال في الإبداع الشعري الحديث، حيث فشلت البنيويِّةُ التي كان أطلقها أرسطو وترجمها الفلاسفة العرب على ما يرون.

ويَتّضح، ممّا يردُ في أطروحة «نبيل أيوب» عن «التحوّل الجزئي عن الوزن العمودي والتفعيلة والبحور المركبَّة»، أَنَّ الناقِد يقرُّ بفضيلة ممثّلةً بياكوبسون في إعادة الإعتبار للنص الشعري من «**حيث مستوياته المختلفة: الصوتيّ والنحويّ والدلاليّ**»[3]، ويعتبر أَنَّ للطباعة والإيقاع في بعض النصوص الشعريّة» وظيفَة دلالية وبالتالي، فإنَّ إعداد الناقِد الجمالي، نبيل أيوب، عدته (أو شبكته) الوصفيِّة لتقويم قصيدة الشعر الحُرّ، كالإيقاع بديلاً من الوزن، والهندسة الصوتية والموسيقية بديلةً من القوالب الصوتية الأليفة، ذات الدلالاتِ، والصور الشعرية بمختلف تجلّياتها وتحوُّلاتها بديلةً من المحسِّناتِ البيانيِّة التي كان يكتفي منها بدور التَزْيين والزخرفة كان إعداده هذا كفيلاً، برأيه، بتعليل ظواهر الجمالِ في النصِ الشعري الحديث الذي ثبتَتْ إِبْداعيَّته، دون أَنْ يكلِّف نفسه عناءَ شرح الداعي إلى اختيار هذا النصّ دون ذاك.

المهـمّ في ألأمـر أَنَّ الناقِـد نبيـل أيُّـوب، إذ يتصـدَّى للشـعر الحُـرّ، مـن خـلال شـبكتِه النقديـة الآنفـة، تجـدهُ قـاصراً نظـرَه عـلى نتـاج ثلاثـة شـعراء: أدونيـس وبـدر شـاكر الشـياب وخليـل حـاوي، باعتبـار أَنَّ هـؤلاء يمثّلـون ذروة مـا بلغـه الشِـعر الحُـرّ، السـابق تحديـده. وفي حـين لا يـرى الناقـد في دراسـة نمـاذج هـؤلاء الشـعراء وفـق

1 ـ المرجع السابق، ص 57.

2 ـ أيوب، نبيل، **البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة**، منشورات المكتبة البوليسية، ط 1، 1992، 603 صفحات.

3 ـ المرجع المذكور سابقاً، ص 991.

المستويات المذكورة (الإيقاع، الصوت، الصورة، المعنى)، لزوماً التوسُّع فيها. فتجده قاصراً همَّهُ، في دراسته نصّين «لأنسي الحاج»، (هويَّة[1] و «فقاعة الأصل أو القصيدة المارقة»)[2] على المستويات الثلاثة: الإيقاعي واللغوي والمعنوي: دراسةً بالغَةَ الإيجاز، يخلصُ فيها إلى أَنَّ تجربة قصيدة النثر إِنَّما هي آيلة إلى «سقوط»[3]، وهي «لعب عبثي يصحّ القول فيه ما أعلنه خليل حاوي على مثل تلك الكتابة إِنَّها ليسَتْ شعراً ولا نثراً، إنَّها تزوير..»[4].

قد شابَتْ نِظرة الناقِد وشبكته النقديّة ومنطقَهُ النقدي شوائب عديدة، نكتفي بالأبرز منها:

1 ـ فصلُـه مـا بـين الشـكل والمعنـى (أو الدلالـة) في مقاربتـه المسـتوياتِ المذكـورة. فهـو، في كلامِـه عـلى المسـتوى اللغـوي[5]، مثـلاً، لـدى «أُنـسي الحـاج»، يكتفـي بتصنيـف الظواهـر اللغويـة، الملائمـة منهـا وغـير الملائمـة، دون أَنْ يبـيِّن وظيفتهـا الدلاليـة في النـصّ. وهـذه مثلبـة جليَّـةٌ في عَـينِ اللسـانيين أنفسـهم الذيـن رأوا وجـوب تـلازم الشـكل اللافـتِ في نَـصّ أدبي مـع دلالتـه. (نظريَّـة الـدالّ والمدلـول، لـدى فرديناـد دوسوسّـور، الشـهيرة).

2 ـ خلطُـهُ مـا بـين المسـتويات والمصطلحـات: إذْ أطلَـقَ تسـمية «بنيـة المـكان»[6] عـلى مـا ينبغـي تسـميته بالمسـتوى الطِّباعـي، الـذي يُعنـى بـه الشـاعر الحديـث عنايـةً كـبرى، لكونـه يرتقـي عنـده إلى الفضـاء النّصي الحُـرّ والمتحـرِّك إلى ابعـد الحـدود، بديـلاً مـن فضـاء القصيـدة التقليـدي المنمَّـط والأحـاديّ الهيئـة.

1 ـ أنسي الحاج، لن، دار الجديد، ط 3، بيروت 1991، ص 72 ـ 03.

2 ـ المرجع نفسه، ص 16 ـ 56.

3 ـ أيوب، نبيل، **البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة**، ص 279.

4 ـ المرجع المذكور سابقاً، ص 279.

5 ـ أيوب، نبيل المرجع السابق، ص 472.

6 ـ المرجع المذكور سابقاً، ص 372.

كما أنَّه أطلَقَ تسمية «المستوى اللغوي»[1] على ما ينبغي أن يسمّى «مستوى الصُورَة أو الصوّر»، بدليل غلبة حديثه عن الصور الشعرية على ما عداه، في المقاطع الثلاثة المخصّصة بهذا الإستنتاج.

3 ـ إهمالُهُ دراسة المستوى الإيقاعي في قصيدتي أنسي الحاج بحجَّة أنَّهما تمثِّلان «خروجاً كليّاً على الشعر العمودي في المستوى الإيقاعي»[2]. وكان الأحرى بالناقِد أن يجريَ وصفاً وزنياً للنصَّيْن، وأن يتتبَّع مظاهِرَ الإيقاع فيهما (وهذا المستوى يختلف عن الوزن الخليلي، على ما يدركه الناقد)، ويعرض في آخر المطاف لنتائج وصفه وتصنيفه هذين مستخلصاً عدم أهليِّة هذا الشِعر للبقاء.

وبهذا المعنى، لم يكُنْ اختيار الناقد نبيل أيوب قصيدتي النثر المذكورتين إلاَّ منْ باب الاحتجاج بالنقيض والدخيل على الأصيل وصاحب السَّبْق من شعراء التفعلية (أي الشِعر الحرّ). ولعمري إنَّ ذلك المسلك من شأن المنساقين إلى الهوى، على ما ينبِّه منه الجرجاني إمام النقد العربيّ القديم وأشدّهم استنارةً.

3 ـ الشبكة التحليلية لقصيدة النثر:

قصدتُ من العرضِ الموجز لبعض النقد الذي طاولَ قصيدة النثر، أَنْ أبيَّن قصورَ النقد في تناوله مختلف مكوِّناتِ القصيدة المذكورة، وعجزه عن الإحاطة بعوالمها ومنطلقاتِها الإنسانية والفكرية.

ولن أزعَم، في هذه العجالة، الإحاطة بكُلِّ عناصر قصيدة النثر ومكوِّناتها الأهمّ، إنّما أراني باذلاً الجُهد في وَصْفِ أهمِّ التيارات الشعريَّة، بعد أنسي الحاج، ودراسة بعضٍ من نماذج كُلّ تيار على حدة، دونَ أن أُطلقَ أحكاماً تقويميِّة على النصوصِ المعالجة، عملاً بالموضوعيِّة التي ائتمنتُ عليها.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص 472.

2 ـ المرجع نفسه، ص 372.

أَمَّا الجزء الثاني منْ مساهمتي النقديّة فأخصُّه بأمرين:

أ) عرض للشبكة التحليلية، المعايير الواصفة التي اتّخذتها الرموزيَّةُ أدوات لمنهجيَّتها.

ب) مقارنة النماذج الشعرية (المدوّنة) التي تمثِّل تيارَات شعر النثر العديدة، على ضوء الشبكة الرموزية الآنفة.

1 ـ الشبكة التحليلة الرموزية:

لمَّا كانت اللسانيَّة قاصرةً دورَها على شرح وحدات الكلام الصغرى (سواء المعجمُ، أو التركيب، أو الصوت..)، ولمَّا كانت البنيويَّة ذاهلةً عن ألأدب، منصرفَةً إلى تعليل إواليَّات الاشتقاق الأصغر، فقد ارتأت الرموزيَّة الأدبية أن تعيد الأمورَ إلى نصابها. إذ انطلَقَ مؤسِّسوها (وأهَمهم «جورج مونين» و«جان مولينو» و «نيكولا رويت» وغيرهم) من النقطة النظرية الأولى التي كان لفرديننانو دوسوسور قصب السبق في إعلانها وعنيتُ بها: أَنَّ الرموزيَّة ينبغي أَنْ تكون ذلك العلم الذي يُعنى بدراسة أنظمة الرموز كافَّة، ولا سيَّما تلك التي تُنمى إلى مَتْنٍ (نصٍ) واحد. وفي هذا السياق عينه، يصيرُ منَ المفيد أَنْ تنْضَمَّ اللسانيَّة، إلى علم ألأصوات، إلى علم الأسلوبيّة الحديث، والبنيويّة النصيَّة، ومن ثمّ إلى الرموزيَّة الأدبية بغية الإفادة من كل علم في دراسة المستوى أو الجانب الذي ثبتت جدارته فيه، على نحوٍ تتكامَلُ فيه العلوم النقديَّة السالفة الذكر، دون أَنْ تتفانى أو تتعاكس، كما هو جارٍ في النقد الحالي. وهذا يعني أنَّ الناقد الرموزي، شأني، إذ يقارِبُ النصَّ الأدبيَّ ـ وها هنا قصيدة النثر في العربية ـ يحسنُ بِهِ أَنْ يتعاطى مع مكوِّنات ذلك النَّص، باعتبار كل منها خازنةً الدلالات العميقة، فيبرزَها، مبيِّناً السمات الجوهريَّة التي اتّخَذَتها، فطبَعت لغة الشاعر حتى أنماز بها عن الآخرين، ضمن النوعِ الأدبي الواحد، وعنيتُ به قصيدة النثر المعاصرة.

2 ـ حياديَّة زاوية النظر:

ولكنَّ نقداً هذه صفته، لا يتأتَّى للناقِد أن يبلغ به مرادَه إلاَّ إذا أسلس قيادَ نظرتِه للموضوعيِّة، أي للحياد؛ فلا تراهُ (أي النقاد) قارئاً منحازاً إلى لَوْنٍ من الشِعر دون آخر، ولا تجده واقفاً يعلِّل إعجابَهُ بجمالِ بنيان قصيدةٍ دون أخرى. إنَّما النظرة الحيادية وحدها هي تتيح لهُ الإطلالة على عوالم ذلك النوع الشعري، باختلاف نماذجه، وأوانه الكتابيِّة، وموضوعاته، كافّة.

أَمَّا المستويات التي يجدر بالناقد الرموزي أنْ يصفها في نماذج قصيدة النثر لما بعد «أنسي الحاج»، فأرى وجوبَ حصرِها في ثلاثة: 1) مستوى الصورة، 2) المستوى المعجمي، 3) مستوى بنية القصيدة. والحالُ أَنَّ تقسيمي المدوَّنة (شعر النثر ما بعد أنسي الحاج) إلى ثلاث مراحل زمنية، (أجيال شعرية)، تُدرس كلاً على حدة، من شأنه أَنْ يبيِّن نقاط التماثل والتباين بين كُلِّ جيل وآخر، بدءاً من مرحلة أنسي الحاج الأولى. علماً أَنَّ القواعد البنائية التي تحكمُ قصيدة النثر، على ما يبدو لنا من الوجهة النظرية، إن هي إلاَّ القواعد «البديلة عن النسق القائم على التلازم ما بين الوزن والإيقاع، والذي يحدِّد الشِعر التقليدي».

وعليه، فإنَّ دراسة النماذج المنتقاة من نتاج كلِّ شاعر على حدَة، دراسةً تطاوِلُ المستويات البارزة ذات الدلالة، كفيلةٌ، برأينا، بتظهير الإضافاتِ الإبداعية إلى قصيدة النثر، (لما بعد أنسي الحاج)، التي أنجزها شاعر معيَّن، من بين شعراء جيله أو في ما يتعدَّاه.

مقدمة:

ما من شك في أن الشاعر أنسي الحاج كان أَسبق شعراء مجلة «شعر» (كان محمد الماغوط الأسبق، خارج لبنان) إلى إحداث صدمة الشعر الكبرى، ممثلة

في خروجه على كل معايير الشعر التقليدي وشعر التفعيلة الحديث، في آن معاً. بيد أنه، لم يكن منفرداً في ثورته الشعرية، على مستوى الإبداع في كل الأقطار العربية (توفيق صايغ، ومحمد الماغوط). كما لم يعد وحيدا في ساحة قصيدة النثر، يخوضها إلى جانب «شوقي أبي شقرا الذي سرعان ما صوب مساره الشعري إليها بعد أن كانت له في شعر التفعيلة الحرّ جولة وحيدة «ماء إلى حصان العائلة».

ولكن الأهم في ذلك أن قصيدة النثر التي اشتدت رسوخاً في الستينات، مع رعيل مطلقيها الأوائل، أَينعت في السبعينات وشهدت بروز شعراء (من مثل: بول شاوول، وعباس بيضون، ومحمد العبدالله، وجاد الحاج، وغيرهم) اختطّ كل «منهم سمتاً خاصاً به، بعد أن انفتحت له أبواب مدارس شعر النثر الغربية على مصاريعها، وأتاحت له نزعات التحرر التي غصّ بها العقدان الأولان بعيد الاستقلال فرص التعبير الحر»، مراعاة للتحديث والتجديد وغيرهما من معايير الشعر المعاصرة.

وقد يتخيل البعض أن شعراء النثر في لبنان إبّان المرحلة، ربما بلغوا المئات، في حين أن مدوّنات هذا النوع لا تذكر سوى عشرة شعراء ونيف. أياً يكن الأمر، فإنّ انتقاءنا شاعرين من هؤلاء، عنيت بهما: بول شاوول، وعباس بيضون، إنما كان منطلقه استمرارية كلّ شاعر منهما وقدرته على التأثير في أجيال من الشعراء الشباب المعاصرين له، ومدى سيرورة شعره، قياساً إلى الأكثر رواجاً، ورسوخ عالمه الشعري واتساعه من مجموعة شعرية إلى أخرى.

1 ـ بول شاوول

كان بول شاوول أحد شعراء السبعينات الذين تنامت نبرتهم الشعرية وتعالت وسط الهامش الثقافي، غير الرسميّ، وعنيت به هامش الانفتاح والتحرّر الذي أتاحته بيروت، مثلما أتاحت للكثيرين من الشعراء اللبنانيين والعرب، المجايلين للشاعر.

ولكن الأهم من نشأة بول شاوول خارج الاطار الرسمي لثقافة الشعر، ولمجلة «شعر» ذاتها، أن الشاعر لم يتوان، على امتداد عشرين عاماً ونيف، عن تأكيد رسوخه في عالم شعر النثر، منذ أصدر مجموعته الشعرية الأولى: «أيّها الطاعن في الموت»[1]، وحتى مجموعته الأخيرة «أوراق الغائب»، الصادرة عام 1992[2].

وأنا، حين أتكلم على ذلك الرسوخ، لا أَصدر، في حكمي، عن موقع المقوم، أو المعلل لامجاد لا وجود لها. إنما أصدر عن نظرة موضوعية إلى نتاج الشاعر «شاوول»، واستخلصتها من التدقيق في كتابته الشعرية التي تميزت، برأيي، بسمات تكاد تكون متصلة، بل متنامية عبر الزمن، دون أي انقطاع أسلوبي يذكر. فأنت لو نظرت إلى مفهوم «الفراغ» في قصيدة «شاوول»، على سبيل المثال، لوجدته ماثلاً في كل مجموعاته الشعرية، ناظماً المدى النصي في كل قصيدة على النحو الذي يراه منسجماً مع فلسفته الشعرية العدمية.

ولـئن كانـت بعـض المعايـير الأسـلوبية التـي اعتمدهـا بـول شـاوول في قصيدتـه، مـن مثـل الفـراغ، وقـصر القصيـدة، وغيرهـما صـدى لأسـاليب الشـعراء الفرنسـيين،

---

1 ـ شاوول، بول، **أيها الطاعن في الموت**، ط، 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974، بيروت.

2 ـ شاوول، بول، **أوراق الغائب**، دار الجديد، 1992، بيروت.

من أمثال اندريه دو بوشيه وروبير ساباتييه ودانيال بولانجيه وغيرهم، ممن ترجم لهم إلى العربية، فإن للشاعر بول شاوول رؤية وجودية وشخصية وعدمية لازمت نتاجه وطبعت لغته الشعرية بطوابع خاصّة حتى باتت، تلك اللغة، حاضنته لمسائل عزّت معالجتها في الشعر العربي الحر، في حين عظمت القضايا الكبرى في عين كل شاعر عربي، حتى ضمرت قضاياه فبلغت منتهى صغرها.

أ) معجم بول شاوول

من يتتبع نتاج بول شاوول الشعري يرى أنّ له فلكاً من الكلمات محدوداً يدوّن في تضاعيفه الكلام الشعري برمته. وربّ معترض يقول إن تلك الصفة اللغوية لتُنسب إلى كل شاعر بغير ما تعيين، فمن البداهة أن يلجأ الشاعر إلى الكلمات ليصوغ منها تراكيب وصوراً ومناخات شعرية. نجيب عن ذلك بالقول، إنّ في البداهة المذكورة نسبة تبتغي الاشارة إليها، وهي، أنَّ هذه الكلمات، لدى تصنيفنا إياها، دلَّت على وجود حقولٍ دلالية تامة.

فإليكَ هذه الحقول الدلالية، في الجدولين المذكورين، في الصفحة التالية:

في مجموعة «وجه يسقط ولا يصل»

عالم الحيوان	الجسد	عالم النبات	المكان	عالم الزمان	قيم محضة، حالات
العصفور	وجه	عشبة	الداخل	اللحظة	صفاته الشمع
عصفور	وجه	زهرة	الحديقة	التي تعبره	صفاته الشمع
العصفور	وجه	ورقة	نافذة	لم يكمل الشهر	صفاته الشمع
الدوري	عينيه المغلقتين	ثمر	الصحراء	الحادي عشر	الرغبات
عصفور	آخر العينين	الحديقة	الغابة	لم يكمل	السكوت
-	عينيك	العشية الجية	مسافة	الشهر	كسور غياب
-	ولا تسمح جسده	العشبة الحية	الطريق	الثاني عشر	رؤوس/أحزانه
-	الشفتين	ثمره	السياج	إلى الأبد	غريقا
-	جسدها	الحديقة	الحدود	وقته الأبيض	حطاما
-	جسدها	السروة	الطريق	لحظة	جامد
-	-	السروة	الطريق	لحظة قادة	غياب المرأة
-	-	الياسمين	الطريق	إلى الأبد	موت
-	-	الشقائق	الطريق	كنوزها من الليل	جرح مفتوح
-	-	الحديقة	الطريق	تكمل مساءها	الجروح
-	-	أشجار الغابة		فجرها المقبل	-
-	-	آخر الحديقة	الطريق	الزمن	-
-	-	الغابة	الشارع	الساعات	-

-	-	السروة	أبواب	-	-
-	-	الشجرة	البحيرات	-	-
-	-	أوراق	نهر	-	-
-	-	الوردة	-	الحديقة	-
-	-	أزهارها	-	الأخيرة	-

في مجموعة «أوراق الغائب»

عالم الحيوان	عالم النبات	عالم الزمان	المكان	القيم الحالات	الجسد والحواس
عصفور حماما	السرو	الفجر	الغرفة	الغائب	الجسد
	الحديقة	الفجر	احجام	اعتراف	الجسد
طيورا	الحديقة	الفجر	الغرفة	ارتطام	حواس
أحصنة	السروة	الطفل	الغرفة	الغياب	الجسد
السنونو (٣)	السروة	الطفل	هاويتها	قبلة	يداه
ـ	السروة	ذات فصل	البيت	الغياب	صدري
ـ	برتقالة	الفصول	بين الامس	دمعة	اهدابه
ـ	شجرة	الطفل	البيت المتروك	ـ	الجسد
ـ	شجرة	الفجر	غيوما	أحزانها	العينين
ـ	أوراقها	الفجر	السماء	الخجل	شفتاك
ـ	سروة	منذ الفجر (٣)	غيوما	ـ	شفتاك
ـ	شجرة كينا	الطفل	ينابيع	انطوائك	أصابعه
ـ	النخيل	مساء (٢)	الشمس	الخجل	بعينيه
ـ	الأعشاب	مرارة أعمارهم	قمر	انطواء	عيني
ـ	اللبلاب	أعمارهم	الغرفة (٢)	انطواء	رأسه
ـ	اشجار (٢)	الليل	غرفة (٢)	كسور	
ـ	الحديقة	الليل	إلى	نشيد بعيد	صوته
ـ	الوردة	الليل (٢)	غرفة	نشيد	عينيه
ـ	شجرة كينا (٢)	العتمة (٢)	الغرف	وحيدا	عينيك
ـ	أشجار	الليلة (٢)	غابات	الغائب	يداه
ـ	ـ	الصباح (٢)	مدنا	الغائب	عروقك

ـ	ـ	أيام	الغرف الاخرى	الغائب	عيناك
ـ	ـ	ـ	الغرف الاخرى	الغائب	وجهك
ـ	ـ	ـ	الغرفة	الامحاء	الجسد
ـ	ـ	ـ	الشارع	هده الحروب (٣)	عيناك
ـ	ـ	ـ	الشارع	الموتى (١٠)	وجه جسده
ـ	ـ	ـ	نافذة	تذبل	أصابع
ـ	ـ	ـ	الشمس	الموتى (٥)	وجه
ـ	ـ	ـ	المدن	الغائب (٣)	حاسة إلى حاسة
ـ	ـ	ـ	سحابا	الغائب (٣)	في حسمك
ـ	ـ	ـ	ثلوج	الموت (٣)	ـ
ـ	ـ	ـ	بابا (٣)	دمعة	ـ
ـ	ـ	ـ	شارع	دمعك (٣)	عينيه
ـ	ـ	ـ	نافذة	ـ	الحسد
ـ	ـ	ـ	خلف الباب	ـ	عيناي (٣)
ـ	ـ	ـ	النوافذ (٢)	ـ	حواسي
ـ	ـ	ـ	طاولة	ـ	شفتاك (٢)
ـ	ـ	ـ	غرفتي	ـ	جسدك
ـ	ـ	ـ	العتبة هاوية	ـ	وجه (٣)

وإن كان الشاعر، بصفة عامة، يلجأ إلى الكلمات ليصوغ منها عالمه الشعري المذكور، فإنه يمحض، بانتقائيته الصارمة، فئات من الكلمات ثقته باعتبار أن لها قدراً من الاشعاع الشعري، وامكانية للايحاء أكبر من الكلمات الأخرى. والحال أن الدراسات المعجمية المعاصرة، منذ بيار غيرو[1] إلى يومنا هذا، تثبت صحة هذا الاستخلاص.

1 ـ GUIRAUD, P. (1972) La sémantique-Que sais-je P.U.F

إذاً يتبين لنا، بعد إجرائنا التصنيف الدلالي لمعجم المجموعتين الشعريتين المذكورتين أعلاه، والذي أثبتناه في جدولين متتاليين، أنه كان للشاعر بول شاوول كلمات مأثورة دون غيرها، في المجموعتين، وأن معجمه في كلتا المجموعتين كلمات مأثورة يكاد ينمى إلى الحقول الدلالية نفسها، ولا سيما في حقلي النبات والجسد. أما التغييرات الحاصلة، من قبل تنامي حقل المكان في المجموعة الأخيرة، فلا تعدو كونها ترجمة لتنامي وعي الشاعر شاوول بمكانه الخاص، والداخلي، والحميم، في مجموعته الأخيرة «أوراق الغائب» بعد أن كانت الكلمات الدالة على المكان في المجموعة، «وجه يسقط ولا يصل» اطاراً محضاً لتأمل الشاعر ـ الكائن في ما يتعدّى كيانه الخاص، ضمن اطار يشبه إلى حدّ ما المشهد الرومنطيقي، سَكَبَ عليه الشاعر بعضاً من مشاعر وجودية، محضة، من قبل التشمع والانجراح والموت والغياب.

بيد أنّ المقارنة الشاملة كل حقول المعجم الدلالية، في هذين الجدولين، تفيد القارىء والمحلل شأني، بأن الاضافات الطارئة لم يكن بمقدورها أن تبدّل في جذور الكلمات المنتقاة معجماً في كلتا المجموعتين، بل في كل مجموعات بول شاوول الشعرية، قاطبة؛ فألفاظ الجسد هي هي، وكلمات النبات والحيوان لا تزال تنبىء عن نفس المناخ أي الكلمات التي يعتبرها الشاعر ذات أصل دلالي شعري، ونفس الاختيار المعجمي الأولي على تماس بالحالة الرومنطيقية، التي يحسن بها أن تشكل خير اطار للحالة الشعرية الوجودية، يثابر الشاعر على تأكيدها، في كل مجموعة شعرية، وبقدر لافت من التدرج التصاعدي.

أمـا إذا شـاء الناقـد مقارنـة معجـم بـول شـاوول بمعجـم أنـسي الحـاج رائـد قصيـدة النـثر في لبنـان، فـلا بـد أن يلاحـظ الفـرق الشاسـع بـين معجـم الأول الـذي بـدت كلماتـه مكتسـبة دلالـة مسـبقة هـي مسـتمدة عـلى الأرجـح مـن الارث الرومنطيقـي والرّمـزي، وقـد أعطيـت دلالـة جديـدة جـراء انخراطهـا في سـياق موشـح بالعدميّـة مـع بعـض مـن

الدرامية الغنائية، وبين معجم الثاني (عنيت به انسي الحاج) الذي تراءى لي عديم القدسية، مجردة كلماته ـ في حالها الافرادية ـ من أي دلالة أصلية أو ايحاء، ما دامت تكتسب مدلولها الوحيد من سياقها، ومن الصورة الشعرية التي تدخل في صلبها.

ب) الصور الشعرية في نتاج «شاوول»

في مجموعته الشعرية الثالثة «وجه يسقط ولا يصل» يبلغ الشاعر بول شاوول مبلغاً، في لغته الشعرية، يصير معه قادراً على إيلاء الصورة الشعرية دوراً كبيراً بل حاسماً، في بنيان القصيدة غالب الأحيان، رغم قصره (البنيان) وتوالد أجزائه من الصورة الأصلية التي ترد في مستهل القصيدة.

علاوة على دورها في بنيان القصيدة القصيرة، الموصوف آنفاً، تؤدي الصور الشعرية في مجموعة «وجه يسقط ولا يصل» أدواراً دلالية أساسية ليس أقلّها استكمال الكائنات (الطبيعية منها، والزمنية والأسطورية) نسج المناخ القائم حول «أنا» الشاعر، واستدخال ملامح الموت إلى الجسد المتكلم والمعاني، في آن معاً. حسب الصورة الشعرية، على ما أدركها شاوول، شاعراً ومترجماً للشعر، أن تكون ذلك الاطار الذهني، الذي يجدر به أن يحمل الثقل الايحائي الأهم، بمقدار ما يجسّد رؤية منفردة إلى العالم واشكالاته وآفاقه.

وإذا ما التفت الناقد، شأني، إلى الصور الشعرية ذات الصلة بالنبات على سبيل المثال، وجد أن غالبيتها تنبىء بتثبيت الانكسار، أو الانغلاق، والانجراح، والانطواء على الحزن، في ذات نفسه (النبات). حتى إذا استبطنها القارىء وجدها دالّة على المناخ النفساني العام الذي وجد الشاعر «بول شاوول» ذاته فيه، على نحو ما يكون الصدى صادراً عن الصادي، ودالاً عليه.

ـ «يغلقه السكون» (ص: 1)

«عشبة»

«تحرقها

الرغبات..» (ص: 11)

«تجرح/ العشبة الحية/ رفيفها

ندامة» (ص: 24)

ـ «السروة الحكيمة» (ص: 27)

«الياسمين

يذرف

وقته

الأبيض..» (ص: 30)... إلخ

وبالمقابل تجد لدى الشاعر في مجموعته الأخيرة «أوراق الغائب» فئات من الصور الشعرية، أَعمّ من الأولى، وأدلّ منها على تقنية الاحالة الشعرية التي يجريها الشاعر على الكائنات الطبيعية. ها هنا تغدو الحالة، لا المشهد ـ الحالة، ذات وجود صارخ، هو الدال على اطلالة الكائن ـ الشاعر على مشاهد العالم، وعلى ادراك حدوده ادراكاً عارياً:

ـ «قبلة صفراء تضم الحديقة خلفك».. (ص: 10)

ـ «قبلة صفراء تغلق الحديقة خلفك». (ص: 10)

ـ «شجرة نسي أن يقيس أحزانها» (ص: 13)

ـ «الفجر ينفتح فجأة خلف دمعة».. (ص: 23)

ـ «قبلة شاسعة تحط على الحديقة/ الساكنة» (ص: 35)

ـ «يهبط النهار»

ـ «بعماه الواسع» (ص: 89)

مع ذلك، فأنت لا تلحظ تبديلاً جوهرياً في الآلية التي أنشأ الشاعر بول شاوول بها صورَهُ الشعرية في كلتا المجموعتين، وفي نتاجه الشعري كله بالتالي: إذ لا يزال الشاعر يتكىء على كائنات ذات محمول رمزي أولي (ينابيع شجرة، عصفور، ظلمة، حديقة، أموات... إلخ) ليثبت عليها مشاعره وحالاته الوجوديّة والعدّمية.فيكون بذلك منّمياً تصوراته وموسعاً صوره الشعرية على النحو الموصوف، دونما أي انقطاع في مسار كتابته الشعرية وبأمانة نسبية لانطلاقته الأولى..

ج) بنية القصائد لدى شاوول:

إنّ أول ما يلحظه الناقد لدى تتبعه بنية القصائد في المجموعتين الشعريتين: «وجه يسقط ولا يصل»، و«أوراق الغائب»، هو قصر القصائد في الأولى، وطولها النسبيّ في الثانية، بحيث تكاد أغلب القصائد تكون في الأولى مبنية من جملة واحدة. في حين أن الجمل في الثانية تكاد تتجاوز الاثنتي عشرة. غير أنّ مواصلة التدقيق في بنيان القصائد عامة، لدى «بول شاوول» تتيح لنا الخروج بعدة ملاحظات:

1 ـ بنية التكرار:

تتميز بنية القصائد في المجموعتين الشعريتين بظاهرة تكاد تكون غالبة، ألا وهي التكرار. وعليه يعتبر التكرار التقنية الأسلوبية المأثورة في لغة بول شاوول الشعرية، وفي تنمية القصيدة لديه. ولئن كنت لا تجد الكثير من القصائد القائمة على التكرار في مجموعة «وجه يسقط ولا يصل» لقصرها واعتماد بنيانها على الصورة الشعرية المفردة، فإنّ القصائد القليلة فيها، المصوغة من جملتين أو

أكثر، تتبدّى منشأة على مبدأ التكرار بحيث تغدو جملة الافتتاح، الشعرية أو تاليتها، مثابة اللازمة التي تزيد الحث على اضافة جملة كلما وردت، وهكذا دواليك.

وبالمقابل تكاد تقنية التكرار تكون غالبةً في المجموعة الشعرية الأخيرة، «أوراق الغائب»، بحيث لم تخل قصيدة من جملة شعرية ـ لازمة، ترد في السياق فتشيع الانطباع في القارىء ـ على ما يرغب الشاعر ـ بالجوِّ الغنائي المسيطر في القصيدة، في حين أنها الأداة التركيبية المثلى، يفيد منها الشاعر لينمي هيكل قصيدته.

أَ ـ «النائم بين أن يذكر وبين أن...

أ ـ «النائم بين أن يفتح عينيه وبين أن ... (ص: 17)

أ ـ : في م تتحدّق شفتاك الصامتتان؟...

ب ـ قبلة صفراء تضم الحديقة خلفك...

ج ـ الموتى يبحثون عن جروحهم

أ ـ في م تحدق شفتاك الصامتتان؟

ب ـ قبلة صفراء تغلق الحديقة خلفك

ج ـ الموتى يهمسون أعمارهم.. (ص: (10)

2 ـ بنية التداعي:

وفي المقابل، يقع الناقد على قصائد قليلة بل نادرة، يكون بنيانها مصوغاً على مبدأ التداعي الحرّ، (Association libre) من مثل القصيدة:

«احصنة مذبوحة تتدحرج من أعالي» و«حملوني بلا صفارت...

صهيلها....		....

....		....

....		....

الباقية.. (ص: 37)		في حطام ما يقبل.. (ص: 21)

ولا يخفى ما لهذا الاختيار البنيوي من أهمية في كتابة بول شاوول الشعرية، إذ يسعه الكشف عن السبب العميق الذي جعل لغة الشاعر متواصلة في تناميها، غير منقطعة، من مجموعته الأولى حتى الأخيرة.

خلاصة:

وأياً يكن أمر بنية القصائد، لدى شاعرنا بول شاوول، والتي لا تتفق في شيء مع بنى القصائد لدى «الحاج» الرافع لواء التداعي الحرّ، فإن الشاعر أمكن له أن يوطِّد لغة شعرية، فيها ملامح الغنائية، والالماحات الوجودية، بقدر ما فيها من الاصرار على ذاتية داخلية موشكة على الاضمحلال، في خضمّ من العدائية المترصدة لكلٌ ما هو خارجيّ. حسبه أن انغلاق قصائده، عبر تكرار اللازمات فيها، والتراصف التركيبي والدلالي اللذين يميزانها، إنما هي محض علامات على انغلاق العالم الخارجي، دونَ الكائن المعاني (الشاعر)، وانعدام صلة الانتقاء السوية ما بين الذات المتألمة والعالم المتحجّر والرتيب...

«تتمدد شبيه أنفاسك

شبيه أن يتكرر الجدار

عليك

شبيه أن تفتح يديك وتتكرر

على الجدار

شبيه ما يتمدد من متاعك

عليك

ويتكرر..» (ص: 61)

2 ـ عباس بيضون

شاعر لبناني آخر، جاز آفاق التجريب إلى لغة وعالم شعريين شديدي السطوع والريادة لأجيال من الشعراء اللبنانيّين والعرب، على السواء، في المجموعات الشعرية التسع، التي صدرت للشاعر: «الوقت بجرعات كبيرة» (1982)، «صور» (1985)، «زوار الشتوة الأولى» مسبوقاً بـ «صيد الأمثال» ويليه «مدافن زجاجية» (1985)، و«نقد الألم» (1987)، و «خلاء هذا القدح» (1990) و«حجرات» (1992)، و«أشقاء ندمنا» (1993). بدا شعره خارجاً لتوّه من عوالم غريبة، ومن أوقيانوس من المشاعر والصور والحواس مخالفة لما كان الفه الشعر العربي اللبناني، سواء المصوغ بالتفعيلة أو بالقصيدة الحرّة بعد الستينات وأوائل السبعينات.

ففي مقابل النبرة النرجسية العالية، الرومنسية حيناً والرمزية، والوجودية حيناً آخر، تنبري لغة عبّاس بيضون الشعرية، آخذة بزمام اليوميّ والآني والمنتزع من لحم الحياة وما بعده إلى مطارح ينبجس فيها الشعريّ من تلقائه انبجاس البرق من مساري الغيوم الطويلين المضنيين.

1 ـ خيمياء العناصر والأشياء والخرافات:

والحال، فإن دراسة المعجم التي أجريناها لمجموعتي الشاعر «نقد الألم» و«حجرات»، لتبرز، بما يدحض الشك، هذا الثراء المنقطع النظير في المفردات التي انتقاها الشاعر ليجعلها مادة اكسيره الأساسية. ففي مقابلة المعجم المحدود نسبياً لدى الشاعر بول شاوول تجد الشاعر عباس بيضون، وقد خرج بسلطان

كلماته إلى عوالم أرحب فأرحب: فإن شئت النظر إلى جدولي المعجم المثبتين أعلاه، واللذين صنفت فيهما كلمات كل من المجموعتين الشعريتين في حقول دلالية كبرى دعوتها «العوالم» وجدت أن ثمة ثلاثة حقول دلالية، هي (عالم الأشخاص، الأدوات، العناصر الأربعة) يختصّ بها الشاعر دون بول شاوول وغيره من مجايليه. وقد يستدل من هذا على أنّ لغة عباس بيضون الشعرية هي أكثر احتفالاً بشخوص النصّ، وأحرص على اللمسة الواقعية اللازمة من غيره. بيد أن تلك اللمسة (الواقعية)، على الرغم من ارتسامها خط افتراق مع الكتابة الشعرية الرمزية والوجودية المحضة، لا تعدو كونها المسرح حيث يتهيأ اللاواقعي (الشعري، والغريب، والدرامي) للبروز. ولئن كانت الاشارات المكانيّة، غير المبهمة في السياق، (الحافة، الاستديو، الموقد، السن الصخري..) وأسماء الأشخاص (خالة، ز. د، المهرّج، المكاريّ الضيف، المشايخ... إلخ.) والأدوات (العجلة الفانوس، المعجن، السنادين، الدبابة، الفرد، إلخ..) لئن كانت هذه الأسماء كلها كافية لتعيين المشهد الشعري، تعييناً شبه واقعي، فإن أداءً سرياً بل جوفيّاً تراه وحده قادراً على تجنيب تلك الكلمات مصير ابتذالها الواقعي: وعنيت به أداء الخلط واستدخال العوالم بعضها بالبعض الآخر، استخراج نسغها الشعري، على هيئة صور ـ تهويمات، وصور ـ خرافات، وصور مآس، وصور ـ حالات وغيرها..

علماً أنّ عباس بيضون في أغلب نتاجه لا تراه يلجأ إلى معجم مثقل بالمدلولات الأولية والرمزية، ما دام هو المعجم الذي ينتهبه الشعراء الرمزيون والرومنسيون على أنه خزين مقدسهم ومنجم لغتهم الشعرية الأغزر والأوحد. والحال أن معجم عباس بيضون، العديم القدسية على النحو الموصوف سالفاً، والذي ينمى معظمه إلى ميدان اختبار الشاعر ـ الكائن وأحلامه وارهاصات طفولته الأولى، إنما يكتسب أبعاده الأخرى (الشعرية) بفضل التأمل النفّاذ والعفوي الذي يجريه الشاعر

في شأن كل كلمة، وفي شأن موقعها الأفضل من مواقعها الممكنة الكثيرة داخل السياق. وهذا يستتبع أن يسعى الشاعر سعياً متواصلاً في إثر العلاقة الأغرب أو الأعذب، أو الأعمق، أو الأكثر لصوقاً بالحقيقة العارية، ما بين الكلمة المفردة وجوارها..

إنه الدرس الأول والأهم يهبنا اياه الشاعر عباس بيضون بمعجمه: لا بدّ من العلاقة لبلوغها ينبوع المعاني.

2 ـ الصور الشعرية في نتاج عباس بيضون:

من نافل الكلام اعتبار الصورة الشعرية ركناً بالغ الأهمية في لغة عباس بيضون الشعرية، بل ترانا لا نجافي الحقيقة أن قلنا أن غزارة الصور الشعرية، في نتاج عباس بيضون، لا يكاد يوازيه فيها أحد من الشعراء اللبنانيين، ولا من شعراء النثر العرب. حتى يجد الناقد، شأني، بعض صعوبة في تصنيف اعداد الصور الشعرية أصنافاً ذات دلالة.

1 . الصورة المشهد:

قد يكون من البداهة القول بأن شعراء قصيدة النثر إذ نأوا بكتابتهم عن ضوابط الايقاع والوزن والقافية، وجهوا عنايتهم ناحية الصور الشعرية، حتى غدت هذه الأخيرة ركناً واجب الوجود في قصيدة النثر التي أنشأوا. ولما كان الشاعر عباس بيضون كثير الركون إلى الصور الشعرية، باعتبارها احدى الاليات في بنيان قصيدة النثر لديه، فقد رأيته يعنى بالصور الشعرية التي تنطوي على مشهد بذاته، يستمد شعريته من غرابة طفيفة لاحقة ببعض ملامح المشهد، أو بالتأويل الذي يسجله الشاعر في أعقابه للتو.

«كلنا ما عدنا نرشق بتفاحنا رؤوس الغرباء..» (أشقاء ندمنا ص: 47).

«وقبل أن يهرب شيء من وجهك في هذا الطريق الذي كان محطات هروبهم»

(اشقاء ندمنا» ص: 40).

«كنا ننظر إلى بضعة سجناء معصوبين، يتقدمون وهم يمدون أيديهم في الفراغ.

«كانوا بالتأكيد يبحثون عن أيديهم..» (نقد الألم ـ ص: 11).

على أن الصور ـ المشاهد التي يتسنى للناقد تتبعها في قصائد عباس بيضون ملازمةٌ الأسلوبَ السردي الذي قد يشغل الحيز الأكبر من القصيدة المعنيّة. علماً أن للسرد مكانة بارزة في كتابة بيضون الشعرية ولا سيما في المجموعات التي تنسج على منوال السيرة، من مثل «صور» و «حجرات».

2. الصورة الغنائية:

وقد يلمح الناقد شأني نمطاً من الصور الشعرية، في نتاج عباس بيضون، مخصوصاً، آثرتُ تصنيفه وفق دلالته الأبرز، وعنيت به الغنائية اللاّفتة.

«لم أحسن أن أقلم من عينيك غصنا لي،

ولا من عروقك

عصا لقلبي..» (اشقاء ندمنا/ ص: 67)

«لم يكن هناك مرآة دموع

بل فسيفساء محترقة،

(«أشقاء ندمنا»، ص: 26)

«أنت في شبر قلبي

اسمك وحده يتعذب

وربما يجلد.. («اشقاء ندمنا»، ص: 31)

«افرق أخطائي وحين أفرغ منها لا يعود سوى

ذلك النرد وحده في قلبي..» («نقد الألم»، ص: 18).

ولئن كانت الصور، في تصنيفها التقليدي والعام، تندرج في فئة الاستعارات التشخيصية والتجسمية، فإنها بانت لي دليلاً هاماً على الاستراتيجية التي يتبعها الشاعر نفسه في تصنيف صوره الشعرية، وفق المجالات الدلالية الكبرى، والمباشرة التي يمضي الشاعر في تنميتها داخل القصيدة، لا وفق آليتها الخارجية المعروفة. وإذا الغنائية المستبعدة من مجال المعجم الأولي، تعود أرسخَ وجوداً وأتم حضوراً في الصور الشعرية السالف وصفها.

3. الصورة النفسية:

وهي التسمية التي أطلقتها على فئة من الصور الشعرية التي قصد بها الشاعر عباس بيضون، قصداً بينا، إلى تظهير حالة نفسية كانت في حالة الكمون..

ـ «يختفي الجرح من أمامها...

وأنا أتسلى بالنظر إلى شعرة الضوء... (أشقاء ندمنا» ـ ص: 53)

ـ «بالرّقة التي تنومون بها نهراً، تأملوا هذا الجرح» («نقد الألم» ص: 86)

ـ «إننا نشاهد قلاعك ومراصدهم وانتصاراتهم.

نعرف أن ذلك تماما ارتفاع آلامنا (نقد الألم ـ ص: 13)

ـ «اصنع بوجهي المغمض طقساً

خبزاً أو قناعاً، (أشقاء ندمناـ ص: 36)

ـ إننا نعطي جسداً

لكراهية معذبينا..

والذين لا يحسنون سوى مخاطبة الحدائق لن يبالوا

للذين لا أعرفهم أعطي وجه أبي... («نقد الألم» ص: 17)

ـ «الأحجار التي تداوي الجروح

وهذا الجسد البارد بدون قطرة.. («اشقاء ندمنا» ص: 43).

ـ «فنحن ندفع حطامنا

إلى الأمام («مدافن زجاجية» ص: 143).

من الجليّ أن للصور الشعرية النفسية هذه دوراً دلالياً يتمثل في التصريح بحالة شعورية قد يكون لها مكانة الحافز في بنيان القصيدة على نحو ما. ذلك أن هذه الصور الشعرية إذ بدت مجسّمة حالةً شعوريّة، تعود إلى الكائن ـ الشاعر بالذات رغم اتكائها على عناصر أو مشبهات من طبيعة مغايرة، تصير لها القدرة على بسط ظلالها العصيّة على الرد في ما حولها من أجزاء القصيدة، وصولاً إلى تعميمها مناخاً من القتامة أو المواساة أو الانكسار أو التأمل الاستبطاني في أحوال النفس الفاقدة مطارحها الأولى باستمرار، وهي مناخات لا يني الناقد يعاينها في نتاج الشاعر عباس بيضون.

4 . الصور التشكيلية:

وأعني بها مجمل الصور الشعرية التي يقصد فيها الشاعر عباس بيضون، قصداً واضحاً، إلى إحداث تحويل في طبيعة الكائن الموصوف، سواء بحجمه أو بلونه، أم بفعله، أو بمشاعره، وهي الصور الأكثر وروداً في نتاج الشاعر. وعليه، يسعنا اعتبار تقنية التحويل هذه، اللاوعية والواعية على حد سواء، الأبرز في كتابة عباس بيضون الشعرية، لكونها الأشد افصاحاً عن رؤيته القائمة على تداخل العناصر (الماء الهواء، النار، التراب) والحواس والأشكال في حياة الكائن (الشاعر) ومشاهده وتهويمائه وخرافاته.

أ) صور التناهي:

حتى إذا اقتضى الناقد، شأني، الصور التشكيلية هذه، وجد منها ما يمكن تصنيفه في مبدأ التناهي، وأعني أن يكون الكائن المعيّن بالتحويل، في الصورة الشعرية، معرّضاً للمقارنة بين شكلين شديدي الاختلاف إلى حد التناهي:

«أو تحوّلين جبلاً من الكتب

إلى خيطان مخرمة... («اشقاء ندمنا» ص: 29)

«إنه العنف والسماء ألا تزال برعما للرائحة وحدها قبل

أن تنفرط إلى أشجار ونجوم... «نقد الألم» ص: 78)

ب) صور التوازي التمثيلي:

وهي الصور الشعرية التي يقصد بها الشاعر إلى احداث تَوازٍ بين صفة في المشبه، وفعل أو صفة في المشبه له من مثل قوله:

«نسمة تقلب الأغصان الرطبة

على اليابسة

ربما تخلطها

الشفاه تفعل ذلك أيضاً.. («أشقاء ندمنا» ـ ص: 63)

كان وجهك مسرحاً

إلى أعلى كالسكوكعة، وجه العازبة وهو يطفو بنقلة

كعبيها... بالجبين الواقع من توندرا تحت الفجر... («نقد الألم» ـ ص: 78)

ج) صور القلب:

وهي الصور الشعرية التي يعمد فيها الشاعر إلى قلب المعايير الواقعية لاضفاء قدر من الغرابة (الشعرية) على الكائن المعني على سبيل المثال:

«وها يرفعون الأمطار المقلوعة

ويرمونها إلى الأعلى.

إنه وقت تذرية المطر.. («اشقاء ندمنا» ـ ص: 21)

د) صور التماهي الشكلي:

وهي الصور الشعرية التي يعمد فيها الشاعر إلى أحداث التحويل، في الكائن المعني (المشبه، أو المستعار له)، وذلك بجعله متماهياً بالمشبه أو المستعار منه، وهي الصور الأبرز حضوراً في نتاج الشاعر عباس بيضون. وإليك على سبيل المثال:

ـ «امرأة

ربما كانت مانيكاناً في الصباح...

كانت أيضاً تخرج من شعرها/ طيور الكنيسة... («اشقاء ندمنا» ـ ص: 14)

ـ «لذا الحلم أحياناً

كامرأة طاوية ذراعيها.. «أشقاء ندمنا» ـ ص: 19)

ـ «شجرة تبتلع فؤوساً ذهبية...

ثلاث شجرات

نعبر منها إلى القباب الثلاث ـ (اشقاء ندمنا ص: 11)

ـ «وهذه المرأة

تصلي أو تفكر

بأنها باب الكنيسة الحقيقي... («اشقاء ندمنا» ـ ص: 12)

ـ «صنعوا الحجر الذي لم يعد لباً ولا لقيطاً

للسماء والذي بلا شكل نوم الحيوان، سيكون

ذات الثمرة القاسية الشرف

النور.. رفعهم قليلا إلى لسان العاصفة»

«نقد الألم» ص: 25)

5 . خاتمة:

إن أول ما قد يخرج به الناقد من ذلك التصنيف الموضوعي الذي سعيت إليه في مقاربتي للصور الشعرية الأكثر وروداً في نتاج عباس بيضون، أنّ ذلك الحجم الهائل من الصور إنما هو عصيّ على الحصر والتأويل اللذين أجريناهما في هذه العجالة. بيد أن تلك المقاربة، لموضوعيتها، قد تكشف عن تلك الأواليّات الدلالية الكبرى التي تحكمت في صياغة الشاعر صوره الشعرية إلى كونها تشير، إشارة نسبية، إلى تلك المسارات البالغة التنوع والعظيمة الاتساع التي انساقت إليها الصور الشعرية، فشكلت تلك الأبعاد الغرائبية التي يحتاج إليها عباس بيضون، ويحيا في مناخها.

3 ـ بنية القصائد في نتاج عباس بيضون:

قبل المضي في تصنيفنا الأولي للبنى التي تقوم عليها القصائد في نتاج عباس بيضون، لا بد من الاشارة إلى نسبية هذا الجهد ومحدوديته. والحال أن تفحصنا للمدونة الواسعة (ثلاث أو أربع مجموعات شعرية، من أصل (تسع) التي تشكل نصف نتاج الشاعر أو أقل)، آل بنا إلى استخلاصِ بنى غالبة كان الشاعر بيضون

آثرها لتكون قوالبَ القصائد، ونحن إذ نعرض لها ها هنا نؤكد عَدَمَ نهائيتها.

1. القصيدة الخبر:

وهي القصيدة التي تنطوي في بنيتها السردية العامة، على خبر وحيد قد يكون خبراً حجة لتسويغ تعليق الشاعر، تعليقاً غريباً بل شعرياً.

«ز. د كان طويلاً لم يكن ممكناً بقامتي أن أوازيه، حين ذهب، أحسست بذلك أكثر... لم يكن على أحد منا أن يعتذر»، (نقد الألم ص: 4).

2. القصيدة ـ المشهد

وهي القصيدة التي تتنامى أجزاؤها مترابطة برابط مشهد أوّليّ لا يلبث أن يتسع إلى مشاهد، أو تسلط العين خلاله، إلى عناصره في تقريبية تشبه التقريبية السينمائية، من الاطار الصغير إلى الاطار الأكبر.

«الدبابة تسير والسيارات في إثرها مسافة مفرغة دائماً بيننا وبينهم لا تتزحزح عن طرفها. الذين يتقدمون أكثر، نراهم بوضوح، وهم يسلمون الرزم. مسافة فارغة دائماً تحت نظرنا.. («نقد الألم» ص: 15)

«أخرجوا 13 أسيراً ووضعوهم عند السور..

... لم يخرج أحد من السور لا شيء سوى أن الموتى

ذهبوا إلى استراحتهم..» (نقد ألألم ص: 31)

ج) القصيدة ـ الحقل الدلالي:

ومن القصائد ما يكون تنمية لحقل دلالي بعينه، إذ يحسن بالشاعر عباس بيضون أن يواصل معالجة موضوعه الشعري، أحياناً، من طريق أجزائه وعناصره، والايحاءات المرتبطة به.

«تقصين رموشا طويلة سوداء

....

....

راسك

....

....

بالزيت نفسه لمعت أظافرك

في خصلك... («أشقاء ندمنا» ص: 29)

وقد تغلب هذه البنية في القصائد ذات الحقل الدلالي المتقارب، ولا سيّما في مجموعات «حجرات» و «صور» و«خلاء هذا القدح» الشعرية وإن بمقادير متفاوتة.

د) قصيدة التداعي الحرّ:

ونعني بها النموذج من القصائد الذي ينمّي الشاعر بمقتضاه بِنية نصه، دون اعتماده على قالب دلالي ظاهر، كأن تدعو الصورة الأولى، صورة ثانية، ويتناسل من الفكرة الثالثة أفكار كثيرة لا صلة متوقعة فيما بينها. ولئن كات هذه التقنية، في تأليف النص الشعري، تعزى إلى السوريالية، فإنّ الشاعر عباس بيضون أمكنه الافادة منها في بناء أغلب متون القصائد دون أن ينزلق إلى الهذر اللاواعي الذي انساق إليه السرياليون، ومن يجاريهم من شعراء النثر العرب مجايليه.

بل ترانا أَمْيَل إلى اطلاق تسمية التداعي الحر ـ الداخلي على التقنية التي يلجأ إليها الشاعر بيضون في بناء أغلب قصائده؛ ذلك أن الشاعر، بحسبنا، حالما ينتهي من رسم الاطار المكاني والزماني ومن تعيين الشخص والأدوات الممكنة والمتلازمة مع هؤلاء، يعمد إلى تقنية التداعي الحرّ يسائلها أن تعينه على ابتكار

العلائق والصفات والحالات والمشاهد ذات الصلة الممكنة أو المحالة، مع كل الكائنات المذكورة سالفاً.

«وهكذا مشينا من شوارع لا أسماء لها...

....

....

لم نرض الأرواح التي تقطن في طبقات الذهب...

....

أقمنا في منازل جوالة وحين خلت أرواحنا من الأحجار...

....

....

....

سحبوا الزوارق ....

نزلت شعوب بفخارها، حيث خذلتها الأمواج ....

....

ابتعدت السماء..

....

إنه النزف الزهري في الضوء...».

(«نقد الألم» ص: 60 ـ 73)

هـ) خاتمة:

لقد تسنى لنا، في هذه الدراسة الموجزة لبعض من نتاج الشاعر عباس بيضون، الاطلاع على غالب المكونات في كتابته الشعرية، وكنا حصرناها في المعجم

والصـور الشـعرية، وبنـى القصائـد لديـه. وبينـت هـذه الدراسـة، بما لا يقبـل الشـك، أن ثمة شـبه عـالم (quasi – monde) متكامـلاً وفريـداً ينطـوي عليـه المعجـم، وهـو يُنَمـى إلى العـالم السـديمي والعنـاصر الأربعـة نَمـاءَه إلى الخرافـات والتهويمـات والارهاصـات الطفوليـة. كـما دلـت عـلى أن الصـور الشـعرية، البالغـة التنـوع والعميقـة الأغـوار والمبتكـرة، إنمـا هـي مجـال رحـب، بدورهـا لوجهـات نظـر الشـاعر المختلفـة حيـال المشـاهد والمشـاعر والأوصـاف الجـاري تفصيلهـا في الصـور الشـعرية، بأصنافهـا كافـة. إلى ذلـك، فقـد تطرقـت الدراسـة إلى الأنمـاط البنائيـة التـي لجـا إليهـا الشـاعر عبـاس بيضـون، لتأليـف قصائـده، فأظهـرت وجـود أنمـاط أربعـة أساسـية يتحـرك ضمنهـا الشـاعر فيختـار منهـا مـا يلائـم النـوع الفرعـي الغالـب.

وعليه، فقد جاز لنا أن نستخلص من هذه الدراسة، أن الشاعر عباس بيضون كان إلى جانب الشاعر بول شاوول، من الرسوخ في شعر النثر، ومن الاحاطة بعوالمه وأساليبه، ما جعله أهلا للريادة في حقله. وبالتالي، يجوز الادعاء بأن أبواب شعر النثر، بعد أنسي الحاج، قد شرّعت مع الشاعرين بول شاوول وعباس بيضون على مصاريع وآفاق وعوالم جديدة ومشوقة.

4 ـ خلاصات منهجية:

قد يتساءل القارىء والناقد على السواء عن العبر التي وفرتها هذه الدراسة الموجزة للشاعرين عباس بيضون وبول شاوول. والحال أننا كنا نوطّن النفس على فاعلية هذه الدراسة، ونجهد في ابراز خصوصية كلّ نص شعري (نثري)، دون أن نتنكر للدلالات الموفورة فيه.

وغالب الظن أن ثمة خلاصات منهجية عديدة يمكن لنا الافادة منها، نذكرها على النحو التالي.

1. الموضوعية:

لقد أثبتت الدراسة الرموزية الآنفة أنها تتيح القدر الأكبر (والممكن) من الموضوعية للباحث والناقد، لما تطرحه من ثوابت، من مثل اعتبار النص الشعري أو النتاج حائزاً استقلاليتَه، وضرورة النظر إليه من الداخل، لا من أي زاوية خارجية عنه.

2. الثَّراء الرموزي:

كما بينت الدراسة أن تعاطي الناقد مع النص الشعري باعتباره خازنا الرموز (المعجمية، الصرفية، النحوية، المطبعية، الفكرية...) الحاملة دلالاتها الكثيرة، يؤمن له النظر بعمق إلى موضوع دراسته، دون التوسع السطحي وغير المفيد.

3. اعتماد شبكة واصفة:

على أن الناقد، السالف وصفه، لا يسعه المباشرة في نقده النص الأدبي ما لم تتوفر له شبكة من المعايير النقدية (حديثها، وقديمها) تخوّله وصف العينات الأدبية، وتصنيفها، تمهدياً لتأويلها. ومن يتتبع الدراسة التي أجريتها يجدْ أنَّها تعتمد على معايير واصفة ومصنفة؛ بدءاً بالمعجم، فئاته الدلالية (حقول معجمية، وحقول دلالية)، وصولاً إلى الصور الشعرية، بأصنافها ودلالاتها، وانتهاء بالبنى التي قامت عليها القصائد في كل من نتاجي الشاعرين (بول شاوول، وعباس بيضون).

وفي آخر المطاف، لا بدّ من الاشارة إلى أن هذه المنهجية الرموزية، على رحابة آفاقها، إن هي إلاّ أداة في يد الناقد المتبحّر من لغته والعاشق إرثها.

المعجم لدى عباس بيضون (نقد الألم ـ 1987)

عالم المكان	عالم الزمان	الأشخاص	عالم الحيوان	عالم النبات	عالم الجسد	الحالات	العناصر الأربعة	الأدوات
جهتين في الظلام	الان	خالات	عصفورا	الحدائق	وجهي	الارق	ـ	المصابيح
محطة (٢)	ابدأ	الفلاحين	العصفور	الشقيق	ايديهم	صخبا	العطر	الاسرة
الارض	المساء	ابناءهم	الحسون	الاشجار	الوجوه	الندم	العتمة	القطعة
الداخل	الان	اعدائهم	البلبل	الغابة (٢)	وجوه مقلوبة	صمتا	الماء	المائدة
الفراغ	الدقيقة الكاسرة							
قلاعهم	بضع دقائق	الاخرين	العصافير	الاشجار (٢)	افواهنا	انتصاراتهم	عطر	الدبابةُ
مراصدهم	الفجر	سجناء	الحرذان	الغابة	افواهنا	الامنا	استبداده	السيارات
مراصدهم	الربيع	البرابرة	عصفورها	الياسمين	قلبي	الصمت	الضوء	مصابيح
مسافة مفرغة	العطلة	الناس	ـ	دوار الشمس	يدا بيد	احلامهم	نيران	الانتينات
تحت نظرنا	طول الليل	الاعداء	ـ	ـ	قلبي	العداوة	الرجل	مغناطيسهم
البرج	طول الليل	ز.د	ـ	ـ	عيونهم	كراهية	صباغ	المغناطيس
مكانه	الصيف	العسكري	ـ	ـ	القدم	بالسرّ	ادوات	الانتينات
وأبراجهم (٢)								
الفضاء	ماض	الجفارين	ـ	ـ	الوجه	الحاجة	ومحرات	النرد
محطاتهم	البارحة	شيخا	ـ	ـ	الدم	العداوة	وممارس	قطعة. قمر
خلوي	كل يوم	أبي	ـ	ـ	قلبي	الصمت	فضاء	ونقلب

جانبا	ابكر	شخصا	-	-	وجوههم	نسيانهم	ص ٤٣	الاشياء
جهتنا	الاوقات	للاقزام	-	-	راسينا	احطائي	النور	نظارتيه
حفرة	الفجر	المرأة	-	-	جفونهم	للنسيان	الحواس	حدوتكٍ
الارض	النهار	الجندي	-	-	يمينهم	الخرافة	نارا	الناي
الجدران (٢)	فجرا	الطفل	-	-	الجسد	القوة	لهبي	الحجر
الجوّ	الفجر	ارملتنا	-	-	الوجهان	الحرية	بلعابهم	سراج
جوار راحتنا	-	أبي	-	-	يده	الحقد	«الهواء	الاقنعة
هنا	-	الاصدقاء	-	-	-	روحا	كان يبدع	شموع
القمم	-	اعذراء	-	-	-	الارق	العصافير»	فرد
الحقول	-	جدودهم	-	-	-	الاهانات	(ص:٤٧)	الشمعة
الضباب	-	عدائي	-	-	-	الشرق	الريح	المغسلة
نوافذ	-	الهواء	-	-	-	الارق	الرطوبة	أدوات
حجرات	-	التسلقين	-	-	-	السعادة	الحرارة	محراث
الشمس	-	المارة	-	-	-	نسيانا	الموسيقى	السرير
منجما (٢)	-	آباء	-	-	-	الحرية	نور	أعشاشه
السفح	١ -	الاصدقاء	-	-	-	الشرف	الصاعقة	الساعات
خارجا	-	زوارك	-	-	-	اخسائرنا	-	-
السماء	-	أخوة	-	-	-	الصمت	الصاعقة	-
الارض	-	زواراً	-	-	-	الصدفة	السخوية	-
الصحراء	-	الرجل	-	-	-	المها	-	-
الجهات	-	المرأة	-	-	-	الجرح	-	-
الجدران	-	مخلوقات	-	-	-	ندم	-	-
طرقا	-	ذكورا	-	-	-	نباتهم	-	-
الوعر	-	الغيلان	-	-	-	وساوسهم	-	-
الغيمة	-	الالهة	-	-	-	ارقهم	-	-
لبنان	-	الغرباء	-	-	-	سعادتنا	-	-
كوكب	-	رجالا	-	-	-	-	-	-
بلاد	-	الارواح	-	-	-	-	-	-

الامكنة (٢)	-	الانباشي	-	-	-	-	-	-
مسافة يوم	-	-	-	-	-	-	-	-
الشارع	-	-	-	-	-	-	-	-
الممرات	-	-	-	-	-	-	-	-
خلفها	-	-	-	-	-	-	-	-

المعجم لدى عباس بيضون (حجرات 1992)

عالم المكان	عالم الزمان	الاشخاص	عالم الجسد	الحالات	العناصر الأربعة	الادوات	عالم الحيوان	عالم النبات
الحافة	طويلا	المرأة	يداها	السهو	الزيت	الانية	عصافير	العوسجة (٢)
الجدار	اليوم	اجواد	خصر	الالم	الحجر	العجلة	فأرة	عليقة
المدينة	الان	اخت	بطنها	حماقتها	ضوء	غربال	دودة (٢)	العليقة
الحدود	الان	خالة	رأسها	الاعدامات	سواد	لوحة	حيوانات	العليقة
الاستديو	الفجر	شيوخ	جسدها	نعاس الرهبة	بالنور	كؤوسهم	عشاً	البلوط
القنطرة (٢)	المساء	النيام	عينا	-	الريح	القنديل	فأرة	البابونج
البيت	طفولتنا	المرأة	الجسد	صحو	شكله	عجلتها	كالنحل	العشب
قلاع	-	الاخت	جسدها	النعاس	حبة الرمل	الفانوس	العصافير (٢)	الغاز
الحجرة	اعوامنا	النساء	افواهنا	النوم٣	نور مضلع	اشيائها	احصنة	-
قفا	طيلة الوقت	المرأة	وجوه	النوم	الضوء	الفانوس	زيزاتنا	-
الغرفة (٢)	طفولتهم	جنتي	عيونهم	النوم	رائحة	خيوط	العصافير	-
كومة	كل مساء	الشبح	وجوه	عيدا	لعاب الحشرات	المصباح	للحشرات	-
المدخنة	السنة(٢)	المهرج	عينيه	-	-	المعجن	دودة	-
نفقها	الخريف	الجدّ	خصلاته	-	المطر	ادوات	زيزانة	-
داخلها	السنة	القمة	بشرته	-	ضوء	فوانيس	القطط	-
السقف	العام	الجدّ	الاسنان	-	اللمهعة الهواء	طياراتنت	-	-
البئر	المساء	المكاري	القوادم	-	اللعاب	الطيور	-	-
السفوح	الليل	مداوي	الأسنان	أعينهن	-	البرق	البريد	-
في الخارج	الفحر	المضاربة	ركبتي	-	النور	عيدان (٢)	-	-

عالم المكان	عالم الزمان	الاشخاص	عالم الجسد	الحالات	العناصر الأربعة	الادوات	عالم الحيوان	عالم النبات
الهضبة	المساء	رجال	الرأس	-	السحاب	مشط	-	-
الموقد	الصيف	العائلة	ردفك	-	«حيث يقدمون	الحصر	-	-
السماء	السنة	جموعا	سيقانهن	-	الماء مخلوطا	الدرجات	-	-
النجوم	-	القمات	صدغي	-	بالدخان والحنطة	الدرجات	-	-
الغيوم	-	الابن	الزغب	-	(ص:٢٧)	الخيط	-	-
حجرات	-	بنات العم	فمك	-	النهار الرائب	الكتب	-	-
الارض	-	-	جلدك	-	-	علب الورد	-	-
الطليعة	-	اشقاؤها	يديك	-	الدي ساح فجأة	دبابيسك	-	-
السن	الصخري	-	خالاتها	ركبتي	-	-	سنادينهم	-
الجوف	-	اختي	عضوي	-	والذي طبخ	غنابزهم	-	-
الارض (٢)	-	القريبات	خصيتي	-	من لبن اسمر	اسرتنا	-	-
مساكبنا	-	الاشقاء	-	-	وحليب دواجن	القطع	-	-
الطريق	-	الصيف	-	-		الحصيرة	-	-
اتجاهات	-	سلاتنا	-	-	الماء	عيدانهم	-	-
الامطار	-	اقارب	-	-	الماء الشافي	السنادين	-	-
مداخن	-	امي	-	-	البرق	-	-	-
المستنقع	-	المشايخ	-	-	الامطار	-	-	-
الرابية	-	السكير	-	-	المطر	-	-	-

عالم المكان	عالم الزمان	الاشخاص	عالم الجسد	الحالات	العناصر الأربعة	الادوات	عالم الحيوان	عالم النبات
السقف	-	الخادم	-	-	صخور	-	-	-
المساء (٢)	-	ربات البيوت	-	-	حجر	-	-	-
العلو	-	طفل	-	-	الالوان	-	-	-
البحر	-	اهل ابي	-	-	رائحة	-	-	-
الوادي	-	-	-	-	-	-	-	-
الماطب	-	-	-	-	-	-	-	-

المصادر والمراجع:

* أدونيس (علي أحمد سعيد)، (1979) مقدّمة للشعر العربي، ط3 ـ دار العودة، بيروت.
* أيوب، نبيل (1992) البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، منشورات المكتبة البوليسية، جونيه.
* بيضون، عباس (1985) زوار الشقوء الأولى، مسبوقاً بصيدِ الأمثال، يليه مدافن زجاجية، دار المطبوعات الشرقية، بيروت.
* بيضون، عبّاس (1987) نقد الألم، دار المطبوعات الشرقية، بيروت.
* بيضون، عبّاس (1982) الوقت بجرعات كبيرة، دار الفارابي، بيروت.
* الحاج، أُنسي (1991)، لَنْ، دار الجديد، بيروت.
* سعيد، خالدة (1979)، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت.
* شاوول، بول (1981) وجه يسقط ولا يصل، دار النهار للنشر.
* شاوول، بول (1985) الهواءُ الشاغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
* شاوول، بول (1992) أوراق الغائب، دار الجديد، بيروت.
* لؤلؤة، عبد الواحد (1969)، فضية الشعر الحر في العربية، في مجلة "شعر"، العدد 43.
* كرم، أنطون غطاس (1980) ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت.
* GUIRAUD, P (1972) La sémantique, Que sais - je P.U.F.

* JAKOBSON, R. (1973), Questions de poétique - Seuil.

* MOUNIN,G (1985) La Communication poétique: 3éd. (Avez-vous la char).

* MOLINO, J. (1989) Introduction à l'analyse linguistique de la poésie II. de la strophe à la construction du poéme. P.U.F.

* RIFFATERRE, M (1983). Séméitique de la poésie. Seuil.

إبداعية قصيدة النثر

1 ـ إشكالية القراءة والتحليل

بداية، تبرز أمام الباحث، لدى معالجته نوعا شعريا جديدا وهو قصيدة النثر، إشكالية أساسية عنينا بها إشكالية تحليل النصوص التي تنسب إلى هذا النوع، واعتبار هذه النصوص ممثلة لهذا النوع تمثيلاً جزئياً، بدليل التنوّع الأسلوبي الكبير، بل الهائل، الذي بات يسم كلّ صنف أو فئة منه، في العالم العربي أو الناطق باللغة العربية.

وقد يفترض البعض أن قصيدة النثر لا تعد جنسا أدبياً بذاته، وأنّ دون ذلك الكثير من الأعمال النقدية (المناصرة، 2002)، (حسن، 2008)، (بزون، 1997)، (الملائكة، 1967) التي تناقش جزئية مما يتكون منه النوع. إلا أن الإرهاصات الأولى النامية إلى هذا النوع والقريبة منه، والتي ظهرت بداية القرن العشرين، على يد أمين الريحاني وصدقي الزهاوي (داغر، 2006)، وما تلاها من أعمال شعرية، تجاوزت معايير الشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي ساد الربع الثالث من القرن العشرين (كرم، 1979)، وأقامت لنفسها وجودا بات عصيا على النكران، وإن في تفاوت بالمستوى والإبداعية (الناصر، 2002)، إن هذا الواقع جعل من الافتراض الأول باطلا أو غير ذي أساس ملزم.

وعليه، فقد ترتب على الباحث أن يعاود التركيز على الإشكالية الأساس، وهي إشكالية قراءة قصيدة النثر، بمعنى النظر في دلالاتها. ولئن تلبث القراءة العادية، التي يؤديها امرؤ تأدية تلقّ محض، فإن مهمة علم السيميائية النصيّة تقضي بشرح النص، على شكل إجراءات تحليلية، تعين على إعادة بنيان دلالاته. ومن

هذه الزاوية، تعني القراءة أن يعيد القارىء بنيان النص ـ العلامة، من حيث دلالاته وبناه النحوية ـ التركيبية، ذلك أنه الموضوع السيميائي المحتفى به.

(Greimas, Courtes, 1979)

وقد نشير إلى أمثلة محدودة من الأعمال النقدية العربية التي اعتمدت تعريف القراءة مرادفاً **للنقد** بالمفهوم **السيميولوجي**، فنذكر حميد لحمداني (2003) والسرّغيني (1987) والمرتجى (1987) وآخرون.

ولما كان هذا هو المقصود بالقراءة، فقد ألزمتنا النظر في **المنهجية** التي يحسن بنا اعتمادها لدراسة قصائد نثرية أو «قصائد بالنثر» كما يقترح تسميتها شربل داغر (2006)، فرأيت أن أعتمد المنهجية الرموزية (Semiologique) والتي سبقت الإشارة إليها في دراسات سابقة (1997) واعتبرتها «العلم الذي يدرس حياة الرموز في صميم الحياة الاجتماعية» بحسب فردينان دو سوسور. (Ducrot, Todorov, 1972). وقد عنيت بها، كذلك، **المحاولات النقدية الجدية، بل التي نحت نحوا موضوعياً وعلميا، وسعت إلى تحليل النصوص الأدبية، الشعرية منها والسردية وغيرها، لكونها متشكلة من بنى لغوية وصرفية ونحوية وبيانية وبلاغية وإيقاعية فريدة، وقد انتظمت وفق آليات شديدة التمايز، حتى داخل النوع الواحد الذي تنتمي إليه، وعنيت به قصيدة النثر، باللغة العربية، وفي آثار بعض الشعراء اللبنانيين، وتحديداً الشاعر عباس بيضون، الذي كنت قد أدرجته في دراستي عن «قصيدة النثر لما بعد أنسي الحاج» (1998)**. ورأيت، اليوم أن أفرد له حيّزاً أكبر، فأتناول بالدراسة قصيدة طويلة للشاعر، وهي بعنوان: «كفّار باريس»، وتقع في الأعمال الكاملة (2007) من المجموعة الشعرية «لفظ في البرد»، وتتألف (القصيدة) من خمسة عشر قسماً. مع ذلك، أراني ملزما، من الوجهة الموضوعية، أن أعمد إلى مقارنات بين الشاعر بيضون وبين عدد من

الشعراء المجايلين له، والذين يمثلون اتجاهات ذات دلالة، في جنس قصيدة النثر التي نحن بصددها. إذ تتيح المقارنة، بين نتاج الشعراء، أن تكشف عن نقاط التفرد والخصوصية والانزياح عن نماذج معممة، في الكتابة الشعرية لدى كل من الشعراء موضوع المقارنة. كما تكشف عن أنظمة الرموز، الصناعية (بمدلول صناعة الكتابة الأصيل) والدلالية التي يمكن أن تتاح للقارىء الباحث، شأني، بفضل اعتمادي **شبكة وصفية تحليلة**، ترى إلى القصيدة أو النص المقصود بالنقد من منظار **المستويات** التي انتهى إليها العديد من المنظرين في نقد الشعر، من أمثال ريفاتير (1979)، ومولينو (1992)، وتودوروف (1972) الذي يفضّل مصطلح **المظهر**، على مصطلح المستوى، وكوهين (1995)، وغارد تامين (2007)، وجان ميشال آدام (1992)، ومونتي (2002) وغيرهم. وأهم هذه المستويات الجديرة بالدراسة هي: المستوى **المعجمي، والإيقاعي، والتركيبي، والمطبعي، والسردي، والبياني ـ البلاغي**.

أما المستوى **الدلالي**، وهو الجذر المشترك بين النصوص والأجناس الأدبية كافة، فنعتبره متضايفا مع كل مستوى، باعتبار مدلوله الكامن فيه والمحتاج إلى إبانة، ولا سيما إذا كان النص المدروس شعرا. وقد اخترت أن أعالج ثلاثة مستويات (المعجمي ـ الصرفي، المطبعي، التركيبي ـ الهندسي) من دون المستويين البلاغي ـ البياني والإيقاعي، اللذين يلائمان النص الشعري ملاءمة تامة، وذلك لسببين:

1 ـ السعي إلى تبيان خصوصية كتابة عباس بيضون الشعرية ولا سيما لغته (النثرية) وما تختزنه من أشكال تعبيرية يجسّد بها تجربته الوجودية.

2 ـ تخصيص دراسات معمّقة أخرى لهذين المستويين، في زمن لاحق، لكونهما يستحقان جهداً مستقلاً من الباحثين.

على أن أمراً بالغ الأهمية، برأيي، ويتصل بالمنهجية الموضوعية التي أزمع

اعتمادها، وهو **عدم انطلاقي من أحكام مسبقة** أو تعميمات بشأن كتابة قصيدة النثر أو بأي مظهر من أسلوب الشاعر أو النوع الشعري. وإنما انطلق من **المعطيات** التي أتاحها الوصف الموضوعي المستند إلى **المصطلحات الوصفية** التي أتيت على ذكر أهمها، والتي سوف أوردها تباعاً في سياق البحث، لأبلغ إلى **الخلاصات** النقدية في شأن قصيدة النثر، أو في شأن **الفروق الدالة** بين كتابة عباس بيضون الشعرية وبين كتابات غيره من الشعراء. وفي هذا السياق، لا تعود **القراءة** ضربا من تلفظ النص الشعري أو تأويله تأويلاً جزئياً، وإنما تصير القراءة عملا **وصفياً تحليلاً منهجياً**، وقابلاً للإقناع في خلاصاته كما في مساره، وصولاً إلى الكشف **عن إبداعية** الشاعر عباس بيضون، في كتابته **قصيدة النثر**.

2 ـ الوصف التحليلي:

2 ـ 1 المستوى المطبعي:

بداية، يمكن القول إن للنص الشعري «فضاءاً مطبعياً، هو الأساس لقراءة ثانية» (آدم، جان ـ ميشال، 1992). وعليه، يصير العنصر المطبعي الدال، داخل النص الشعري، أساسياً في المعنى: **فعلامات الوقف والمظاهر المطبعية، والتنضيد النصّي** بما يفرضه من فضاءات تتوزّع بين أنساق مطبعية وأخرى بيضاء فارغة، تشكّل جميعها كلا متكاملاً ودالاً في الآن نفسه على تمايزه (أي الشعر، أو قصيدة النثر) الموضوعاتي والأسلوبي.

2 ـ علامات الوقف:

ولو تتبّعنا علامات الوقف، في القصيدة الطويلة «كفّار باريس»، لوجدناها نادرة، بل أدعى ما تكون إلى الانتقائية الشديدة: فعلى سبيل المثال، يجد القارىء،

في المشهد الشعري الأوّل **فاصلة** (،) يتيمة، تقع قبيل ختامه («في المحلّ ذاته، في الثقب ذاته») قاطعة بين جملتين مترادفتين أو متكاملتين، وكاسرة فضاء التعارض الذي كان سابقاً لهما. أما **النقطة** (.) اليتيمة كذلك، فقد وقعها الشاعر ختاما للمشهد («يعملان ويتعاضّان»). الشعري. بيد أنّ الشاعر لا يعود إلى **نقطة الختام**، في ما تلا، إلاّ في المشهد السابع («إن هذا مجرّد لغة»). وفي المشهد التاسع («آملاً أن يبدأ من اللحظة فن السرطان»)، الذي كثرت فيه النقاط (5 نقاط) وظهرت النقطتان ـ :) التوضيحيّتان («نقول: ذلك لأنّ الشيء لم يصل بعد»)، تظهيرا للنزعة التعليلية ـ التفسيرية (لكنها، إذ، أنّ، بالتأكيد، غذا، فإنهم، لأنّ، لكنّه، أن..) التي غلبت على ما عداها. ولا يزال الشاعر على إكثاره من النقاط (13، المشهد الحادي عشر، و 5 نقاط في المشهد الثاني عشر) حتى يعود إلى سابق إقلاله بل إغفاله النقاط إغفالاً تاماً (في المشهدين: 13، 14)، ويعاود اللجوء إلى **نقطة الختام**، التي ينهي بها المشهد الخامس عشر والقصيدة الطويلة في آن («صفر الأسبوع / صفر باريس»).

وفي العودة إلى النسقين (**نسق الإقلال، ونسق الإكثار**، من علامات الوقف) الماثلين في المشاهد الشعرية، أخلص إلى تحليل ما يحمله كلا النسقين من دلالات.

1 ـ دلالات نسق **الإقلال** من علامات الوقف **وإلغائها:**

وأهم هذه الدلالات برأينا، حرص الشاعر على ترسيخ **الرابط الأسلوبي** بين هذه القصيدة المطوّلة (كفّار باريس) وبين قصيدة النثر الغربية **المعادية للتراث**، على غرار قصائد أبولينير (آدام، جان ـ ميشال، 1992) التي أصرّ فيها الشاعر على إبطال كلّ وجود لعلامات الوقف. ولعلّ هذا النسق يشكّل نقطة افتراق ـ ربما تكون مطلوبة ـ عن **الأسلوب المطبعي** السائد في قصائد الشعر العربي الحديث:

«بعد أن عانى دوار البحر،

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق،

ومدى المجهول ينشقّ عن المجهول،

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق،...

لفّها وهج الحريق،

بعد أن راوغه الريح رماه

الريح للشرق العريق. (حاوي، 1953 ـ 1957).

ومن الواضح أنّ الافتراق حاصل، على صعيد علامات الوقف، ولا سيّما **الفواصل**، التي أرادها الشاعر نقاط علام على **حدود الجمل** التي تتشكّل السطور الشعرية منها. وقد أراد كلاً منها (الجمل، المستدلّ عليها) **مشهدا** شعرياً تاما، عوضا عن التشكيل النظمي ـ العروضي ـ التركيبي الذي لطالما كان قائماً في الشعر العربي التقليدي.

وقد يكون افتراقا، هذا الامتناع عن علامات الوقف، عن فئة **من قصائد النثر**، جعل أصحابها يحاكون الكلام العادي، نثر الحياة الواقعية ـ التواصلية، ربما للإيحاء بالمزيد من القرابة الدلالية بين النص الشعري وذلك الكلام:

سرّ المكان

معنى أن تغادر...

موضوع قد يستغرق الأبد.

أن تغادر المكان الذي يلتفّ سرّه بالأحاجي

لأنه صار أليفا، والأليف حين يستكشف يطرح جانباً في العادة؛

قد يحدث هذا، ذات يوم، عندما تركب قطارا

إلى الريف أو المنفى:

أن تجد كلّ طريق، كلّ حقل، كل بيت
مغتسلا برونق بهاء ليس سوى بعضا (بعض) من ترنّقه
في مرآة الترف: اللون، والشكل، زوايا التظليل، إطار المتعة
الباذخة في العين ـ حصان يرعى في المخيّلة (سركون بولص، 2008).

على ما تقدّم، تتبيّن لنا الفوارق، على صعيد علامات الوقف، بين نسق الإقلال لدى بيضون ونسق الإكثار الوظيفي لدى الشاعر العراقي سركون بولص؛ إذ عددنا خمسة أنواع من علامات الوقف (الفاصلة، النقطتان، النقطة، النقطة والفاصلة، والشّرطة الواحدة). وهذه جميعها تشكّل مؤشّراً على النمط التفسيري، الذي يسعى فيه المتكلم (وهنا الشاعر) إلى تعليل وجهة نظره المتصلة بتفسير **معنى** مغادرة المكان الأوّل.

وبالمقابل، تشكّل هذه الظاهرة نقطة تلاق وانتماء إلى النموذج الشعري ـ في قصيدة النثر اللبنانية ـ الآخر، ولا سيّما ذلك الذي يسعى إلى اتباع نموذج القصيدة (بالنثر) الغربية اتباعا خالصا. وقد نستدلّ عليه في شعر **بول شاوول:**

الفارس والجواد

الفارس والجواد يصلان معا
من
يغادر
قبل
الآخر
لا يبقى سوى الهواء
في عينِ الفارس

كي لا يبقى سوى الهواء

في عين الجواد

(الهواء الشاغر، 1985).

ولئن وجدنا بعض الأمثلة على وجود نسق الإقلال (من علامات الوقف، السالف ذكره) لدى شعراء مخضرمين وشبان، على حد سواء، من مثل **عناية جابر** (مزاج خاسر، 1995)، و **عبد القادر الجنابي** (مرح الغربة الشرقية، 1988)، **وأمجد ناصر** (وصول الغرباء، 1990) ولا سيما بعض من قصيدته (وردة الدانتيل السّوداء):

«أبيض هو الحليب

أبيض هذا الليل بقلب أسود

أبيض

مخاتل

وعال

بحذاءين سوداوين (أسودين)...

وغيرهم من الشعراء، فإنّ الاتجاه الغالب لدى هؤلاء، إقلالا أو إكثاراً من علامات الوقف، كان اتجاها انتقائياً وظيفياً، ولم يكن خياراً أسلوبياً نهائياً، على ما تبيّنه أعمالهم؛ في حين نجد أنّ الظاهرة الأشد بروزاً في هذا السياق، والتي تشمل جيل منتصف الثمانينيات، من الشعراء، هي ركونهم إلى **النقطة**، علامة أساسية دالة على بنية القصيدة، قصيدة النثر، باعتبارها مؤشراً على **الجملة الكبرى** التي تتكوّن منها. وهذا دأب الشعراء:

عناية جابر

«سوء فهم

لأنّك تتلف امرأة رقيقة مثلي

يظنّك الصحب شرّيرا

ولا تخفق في عنقك

فراشة الندم

على الأقل

نجحنا

كلّ في قيده

بإغراق العالم

في التباسه البديع.

(مزاج خاسر، 1995)

كاظم جهاد

«عن العبور

كان ينبغي أن نكثر من الركض

كان ينبغي أن نمزّق السراويل

من حراكنا في قارّات الرّمل

كان ينبغي أن تضمّد جراحنا حبيبات

ينهمرن من خواطرنا وأيدينا

كان ينبغي الاقتران ببنات الأفكار».

(معمار البراءة، 2006)

وديع سعادة

«صيّادون

قبل أن يسقطوا بعضهم بعضاً تدرّبوا
سنوات طويلة
على صيد الحجال
على رمي الحصى في الفضاء
ونقشها بالرّصاص
تدرّبوا على نتف الجوانح
وجعلها مكانس
وحاولوا في سواعدهم
زرع ريش
ليصيروا طيورا
وتساقطوا
مثل الطيور.
(بسبب غيمة على الأرجح، 1992)

3 ـ خلاصة المستوى المطبعي:

يسعنا أن ننهي من هذا العرض إلى أن خيار **الإقلال** من علامات الوقف، أو **الإكثار** منها، ومثله خيار **تكثيف** السطر الشعري (تركيبيا) أو **تنحيفه**، وإن لم يكن واعيا، فهو كان سمة بل **خاصيّة** دالة دلالة لا لبس فيها على **هويّة** أسلوبية،

جعلها شعراء قصيدة النثر، اللبنانيين، عنوان انتماء إلى الشعر العالمي المعاصر، سواء أكان ذا إيقاع أم عديم الإيقاع، معتدّا بالتراث البلاغي أو ثائراً عليه، مؤثراً التراكيب الحرّة. وقد أخضع **الفضاء النصّي** (المطبعي) و **علامات الوقف**، ومثلهما **التراكيب الجملية** التي تشكلت منها الأسطر الشعرية **لبنية** قصيدة النثر التي بدت جاهزة وسابقة، في بعض التجارب، وبدت في بعضها الآخر تابعة **للفكرة أو الحبكة** أو غيرهما.

ومن القبيل عينه، اعتبرنا شعر عباس بيضون، في المدوّنة المدروسة، دالاً دلالة نموذجية على اندراجه في المدار الأسلوبي لقصيدة النثر اللبنانية (أنظر، أبو زيد، 1997)، من دون أن يفقد خصائص فضائه النصّي المميّزة، والتي أشرنا إليها.

2 ـ 2 المستوى المعجمي والصرفي

إنّ دراستنا معجم النشيد الثالث، أي القصيدة المعنونة «كفّار باريس»، أبرزت وجود **عوالم** عديدة، تتراوح أهمّيتها ودلالتها وفقاً للسياق الذي تندرج فيه، على نحو ما نبيّنه لاحقاً؛ ومن هذه العوالم الدالة: عالم المكان المديني، عالم الجسد، عالم عناصر الطبيعة، الاسماء العلم، المشتقات، الأفعال.

على أننا، إذ نورد تصنيفاتنا للمستوى المعجمي والصرفي، مما يتكوّن منه النص ـ القصيدة، لا نطمح إلى إجراء إحصاء دقيق للكلمات والوحدات الصرفية فحسب، بغية إدراك دلالات الخطاب الشعري، على غرار (Bronckart, 1994) برونكارت، الذي انتهى إلى تعيين شبه دقيق لوظيفة الخطاب المرجعي (السردي، والصحافي، والتربوي). وإنّما لنجعل هذه التصنيفات أيضاً **العناصر اللغوية الأساسية** التي يحسن بمحلّل النص الشعري أن يتقصّى **دلالاتها** التي توفّرها السياقات النصيّة، تقصيّا موضوعياً، في الحدّ المطلوب، في مثل هذه الدراسات الأكاديمية. ثمّ إنّ **المعجم** الذي يتّخذه الشاعر، في مدوّنة كتلك التي

اعتمدناها، كفيل بتبيان الخصوصية الإبداعية للشاعر، عباس بيضون، وفقاً لما انتهى إليه مولينو (1997).

وفي هذا الشأن، بلغ تعداد **الوحدات المعجمية**، في القصيدة ـ النشيد، (2214) وحدة. ونعني بالوحدة المعجمية كل عنصر لغوي، مستقلّ شكلاً ومتصل دلالة بسياق الكلام. وبعبارة أخرى، تعتبر الوحدة اللغوية وحدة **صرفية** ذات دلالة سياقية خاصة، تكتسبها من نوع النص الذي تنتمي إليه. ويسعنا أن نعدّد هذه الوحدات: **الأسماء** (المكان، الزمان، العلم، الطبيعة، الجسد)، **المشتقات** (الصفات، النعوت، المفعولات، أسماء الفاعل)، **الأفعال** (المضارع، الأمر، الماضي)، **حروف المعاني** (الجرّ، النصب، الجزم، التحقيق، التقليل، الاستفهام، النداء،..) **الظروف** (الزمان، المكان).

1 ـ الأسماء:

أ ـ عالم المكان المديني

قصر، كاتدرائيات، الشواهق، الشوارع، الميترو، بيسترو، باريس، مونمارتر، مقاه، صالة، مدينة، جبلكم، المدينة، المدينة، الحجرات، الأستديو، باريس، النفق، متاحفنا، جسورا، المدن، مونبارناس، باريس، باريس، المباني، القطارات، القبو، الأنفاق، الحديقة، بوبور، الغرف، الفطار الطريق، الشوارع، ضواح، معابد، المانش، المطارات.

ب ـ عالم الجسد:

يديّ، حاجبيّ، دموعنا، لسانك، قلبي، وفمي، قلبي، أسناني، فمي، صلعاتنا، وجهك، إصبع، عينك صلعاتنا، إبهامي، حاجبيّ، أسناننا، شعرك، عين، عين (وحيدة)، فقرة ظهرك، شعرك، لهاثك، مخاطك، لعابهم، فمك، شعرك، فروة الرأس، قطرة

الدم، قطرة المنيّ، مخاط، نطفة (الجنون)، شعرة (عين)، إبهام (قاض)، مرفقيك، جناحيها، يدك، أسنانا، عروقها، جفنك، فمك، الشعرات، رأسك، العينان، الرئة، الشرايين، الأحشاء، جدائله، إصبع، الشّعر، لعابك، لسان (الليل).

ج ـ عالم الطبيعة وعناصرها:

الغيم، الغيوم، فضاء، الغابة، الجليد، الرمل (الأسود)، السماء، شمسا، أشجار (هشّة)، الرذاذ، البرد، هواء، الغيم (من فوق)، أوراق (الخريف)، الغيم، جبلكم (القاف)، القمر (جافّ)، الغيم، مطر، القمر، الأزهار، الأشجار الغيم، حدائق، أوراق الخريف، الرذاذ، القمر (3)، الغيم، الأزهار، كوكب، حبّة الرمل، حجر (حيّ)، حجارة (تحيض)، صفصافة، الشجرة (المأكولة)، الماء، السحاب، الخريف، الشتاء، اليعاسب، السمكة لنمال، ببغاءك، النهر، المطر (محبوس).

د ـ الأسماء العلم:

المترو، باريس، مونمارتر، باريس (2)، مونبارناس، سمير خدّاج، نهلا، حسن، هدى، بيار، مونيك، كالدر، دوبوفيه، ميرو، بيكاسو.

هـ ـ الأسماء بالفرنسية واللاتينية:

Terminus terminus, terminus, terminus, pot de fer

2 ـ المشتقات:

أ ـ النعوت:

وسـخ، جـرداء، الأسـود، المنمّشـة، ملوّنـة، حيّـا، هشّـة، معقمـة، الشـقيّة، ميتـا، يتيـم،

ضخمة، النبيذية، الوحيدة، النادرة، النحاسية، ألأقدم، جافّ، أبيض، ثخينا، كبيرا، سوداء، وحيدة وحيد، إملائي، طويل.

ب ـ أسماء الفاعل:

زائدة، باردا، بائعا، مضيفة، وافيتين، سكارى، كاملة، باقية، العالق، السائح، اليابس، العزباء، طائر الضائعة، العابر.

ج ـ أسماء المفعول:

مصرور، مأكول، المصنوعة، مجهول، المأكولة (2)، مدنّس، المحزوزة، المفقودة، مسحوقة، محبوس.

د ـ الحال:

ميتا، وحدي، وحده، جارّا، باصقا، وحدك، وحدك، والنهار خشبة، والمساء عين، وحدها، كاملة، لآملاً، شفّافين، وحدك، صفر، صفرَ.

3 ـ الأفعال:

أ ـ الماضي:

نظرت، قالت، خرجت، جئت، خرجت، ربّيته، وصلنا، ولدت، وصلنا، خسرناها، لعبنا، لعبت، لعبنا، لعبنا، أخذ، نشأت، نشأتُ، تحرّك، بذرتِ، جمعنا، بدأتْ، نما، عثروا، قذفت، كسرت، هدأ، قلتَ، أكل، رسم، رسم، رتّب، نسلت، انسطحت، ابتعلت، أكلت، صمتَ، أمَلنا، وضعوا، دخل، رميتُ، أمضيتِ، عدت، جنّ، جررتِ، تعبنا، جعلت،

ب ـ المضارع:

أبعد، أبعد، نستطيع، نزيل، تتفل، تبول، (لا) نستطيع، نفصل، ندرع، أبعد (2)، (لا) أستطيع، يعملان، يتعاضّان، تَتْفل، يجفّف، تفكّر، يفكّر، ينشيء، يستحقها، تناديني، تستطيع، تحمل، (لا) تحتاج، يقول، (لا) يكذّب، تصحّ، تتفل، سيعاد (غسله)، يمكننا (أن) نطرده، سترجع، (لن) تحتاجوا، يتدكرب، (لا) تحتاجين، تقودينني، تحيا، (لا) تلمع، (لن) أعود، (لن) أغضب، (لا) نقتل، يلزمنا، تقودينني، (لا) تريدين، تجدينه، تنزلين، تداوي، تقولين، يزيّت، تداوي، تتركين، (لن) يعود، (أن) يخترعوا، تخرج، (لا) نأمن، (لم) يفعلوا، (لا) يحاصرون، تملأ، يتجمّعون، (لا) يحاصرون، يتحسّر، يبحث، (لا) يستطيع، تستطيع، تشعل، تصنع، (لا) تهدأ، (لا) ينقل، تقف، تحبّ، (لن) يبقى، ينفعك، تسمع، ترى، تعلم، أجمع، يجمعون، تمشي (المباني)، تستعجلها (لا) تنتظر، تصل، تستمرّ، يصنع، أهدي، آكل، (لا) أحتاج، تعرف، يعرف، يتعلمون، (لا) يرسم، يفتحون، أخشى، تعرفين، تخشين، نرى، نرى، نصعد، تتنفّس، (لن) ترفعي، (لن) تستطيعي، تدخّنين، يبدأ، أدمن، يدوم، تلقين، يندفعون، يكدّسون، ينقل، تركض، نرمي، نرقد، نرمي، نرمي تقتتل، يمرّ، (لا) تنتظر، (قد) يهطل..

ج ـ الأمر والنهي

أضف، أتركها، إصنعها، اضفن إصغ، لا تخشَ، أخرجوا، أنفخوا، تأمّلوا، تكلموا، تنادو، اخرجوا، دعوه، دعوه، لا تخافي، لا تخافي، لا تخافي، لا تدنُ، لا تدنُ، لا تأسفي، تذكّر، تذكّر، إذهبي، اكنسي، دعها، إِلزم، لا يفتنك، لا تنظر، لا تخشَ، لا تخف.

4 ـ الحروف والظروف:

أن، يا، لماذا، بماذا، لأني، لأننا، أن، كما، لأن، ربما، أن، لماذا، لكن، لقد، ثمة، كل، ربما، أما، سوى، أم، أو، أم، ربما، سوى، بدون، لن، لكن، لن، لن، إنه، قد، لكنّ، اين، اين، لكن، لكنّ، لن، لا، لا، لا، لكنّك، لا (4)، لكنك، بل، لكنّ، إنها، لكنه، أن، فلأنّ، هل، لماذا، لكنه، لكنك، أن (5)، لكن، أنه.

ب ـ الظروف

فوق، من قبل، الآن، فوق، معه، بيننا، يوم، دائماً، أولاً، حولها، طويلاً، حين، فجأة، حول، تحت، عشيّة، أولَ.

5 ـ دلالات عناصر المستوى المعجمي:

من البداهة الاعتبار أن تعداد الكلمات، وحده، مما يؤلف نصّاً، قصيدة كانت أم قصّة أم مقالة، لن يكون كفيلا بإدراك دلالاته، أو يكون معيناً على الكشف عن أبعاده الدلالية العميقة.

(Guiraud, 1979)

كما لن يتسنّى للباحث، شأني أن يستخلص القواعد الناظمة لتكوين المعجم لدى الشاعر بيضون، بناء على إحصاء الكلمات في قصيدة «كفار باريس». ذلك لأنّ المعيار الأساس في بنيان الشعر، وإن يكن قصيدة النثر أو قصيدة عمودية، إنما هو **المعيار التركيبي**، أو السياق الشعري الذي تندرج فيه القصيدة، بأبعادها المختلفة.

وعلى التوالي رأيت أن أسلط الضوء على المستوى المعجمي لدى الشاعر بيضون لأتبيّن مقدار **التفرّد** الذي يميّزه عن باقي الشعراء العرب، المجايلين له

أو الذين ينتمون إلى الاتجاه الشعري ذاته. ولئن كنت على يقين بأن دراسة نسبة **تكرار الكلمات** في نتاج شاعر، قد تدلّ على جانب من **رؤية** الشاعر، على نحو ما قام به بيار غيرو – Molino) (Tamine, 1992، فإن ما أيّده الباحث غيرو، لدى تصنيفه معجم **بودلير**، في كتابه أزهار الشر، مقارنا به شعر سان جون بيرس، لا أعتبره متاحا لي، بالنظر إلى قلة الدراسات المعجمية، ومحدودية أثرها في النقد الأدبي العربي الحديث، أو في الدراسات اللسانية التي تتناول الخطابات على تنوّعها.

وبناء على معرفتنا «**بالحقل المعجمي**» باعتباره صنفا من الكلمات أو الوحدات المعجمية، ذا دلالة تتجاوز الجمل «إلى النص، ويقتضي استجلاء ترابطاتها الخفية، على حد ما وصف برونكارت (1994)، واستناداً إلى المعطيات المعجمية التي وَفَّرها لي الوصف الإحصائي للكلمات ذات الدلالات المشتركة، تبيّن لي أنّ ثمة **أربعة حقول معجمية** لافتة، في ما خصّ الأسماء.

وبناء على **السياق الدلالي** الذي اندرجت فيه عبارات هذه الحقول، إتّضحت لي الدلالات التالية:

ـ عـالم المـكان المدينـي؛ ويسـتفاد منـه أن الشـاعر في القصيـدة ـ الطويلـة هـذه رسـم إطـاراً مكانيـاً مدينيـا، باريسـيا بامتيـاز (تكـرار اسـم باريـس 4 مـرات)، تركـزت مشـاهده عـلى أهم المفاصـل المدينيـة، أو التـي تصنـع خصوصيـة التجربـة المكانيـة، في عـين الشـاعر؛ فبـدت رديفـة للحيـاة **الفرديـة المطلقـة**، والتـي تجهّـل معالمَهـا الأماكـن العامـة (المـترو، القطـار، البيسـترو، الشـواهق، الأنفـاق، بوبـور..). وبالمقابـل بـدا بعـض هـذه الأمكنـة (الكاتدرائيـات) مجـرّدا مـن وظيفتـه المقدّسـة، مـا دامـت الأوصـاف التـي نسـبها الشـاعر إليهـا (ضخمـة، بـلا وزن، تعبـت لتبـدو أجنبيـة، مـن فلـين) تجعلهـا محطـات أو نقـاط عـلام مجـرّدة مـن قدسـيّتها، بـل تـكاد تكـون، مـن منظـاره، مجـرّدة مـن أيقونيّتهـا، لتصـير جـزءاً مـن جماليـة المدينـة، ذات

وظيفة مساوية وظيفة سواها. بل إنها، أي الأمكنة المدينية، سجلان متقابلان؛ سجلّ للمكان الأوّل (ولدتُ في صالة شاي) الذي يُحمل الشاعر إلى تذكّره، حالما يضغط المكان المديني عليه، وسجلّ المكان المديني الذي يجهد في تبيان علمانيّته، واعتباره أساساً في خفّة الحياة المدينية وهشاشة الكائن الفرد فيها. وفي اطّراد التقابل الحاد، بين السجلّين، الخاص بالكائن والمتذكّر تحت وطأة المكان المديني الباريسي، يكتشف الشاعر أسطورة بدء التقدّم أو الحداثة، من «قطرة الدم» الأصلية، «من قطرة منيّ»، (هكذا عثروا على الخلية الأول/ للديناصور/ الخلية الأولى للميترو»).

ـ **عالم الجسد**: اللافت في هذا الحقل المعجمي أنّ عباراته أكثر من عبارات الحقل السابق. وهي تحيل، بغالبيتها، إلى جوارح الكائن ـ الشاعر (العين، الفم، الشفة، اللسان..) التي دلّ فيها الشاعر على حصول حوار داخلي عميق في ما بينها («كان عليّ أن أبعد يديّ.. أن أبعد حاجبيّ..)، أفضى إلى اليقين بغلبة السوداوية الوجودية الآخذة بجوهر الكائن («لماذا لسانك أسود؟»، «خرجت من الرمل الأسود»). إلى ذلك، فقد انتقى الشاعر، لنفسه وللحبيبة، ثبتا من العبارات الدالة على الجسد وإفرازاته (لعابك، فروة الرأس، مخاط، الشعرات، أحشاء سنّان)، مما تؤدّي وظيفة الإبانة عن عاديّة الجسد، جسد الأنا والآخر، ولحظاتهما الواقعية والمتأرجحة بين الالتحام والنفور، وبين المثول والاستحضار، وسط الإشارات اللغوية الفيزيولوجية جدّاً (Merleau – Ponty, 1945).

ولعلّ هذا الاختيار ما ينأى بالشاعر عن الجمالية الرومنسية، واختها الجمالية الشعرية المثالية، التي تأنف من العبارات الدالة على أعضاء الكائن، وتتجنّب ذكرها في الشعر، لداع أساس وهو اعتبار اللغة والمعجم خادمين للنظرة المثالية على طريقة الرمزيين والفاغنيريين والمالارميين، وأن **جسد** الكائن إن هو إلاّ

دليل على تجربة الروح والوعي الجديد، في خضمّ التغيّرات الفكرية والاجتماعية، لقرن خلا. (Kristeva, 1974)

أما الجمالية التي نهض إليها الشاعر، عباس بيضون، فهي الجمالية الفنية التي ترى إلى المفردة، سواء أكانت إسماً دالاً على مكان أو جارحة أو غيرهما، من منظار المهمل أوغير المقدّس أو **غير الجميل**، مما اصطلح الشعراء الآخرون على تسميته كذلك. وبالتالي، يمكن اعتبار هذه الجمالية ـ في ما خصّ معجم الجسد ـ **جمالية المهمل**، المنسجمة مع التصوّر الذي أرساه الشاعر، باعتباره **الذات**، ذات الشاعر ـ الكائن، موضوعاً جديراً بالشعر، عملا بإنسانويّة وفردانية ذات طابع عدمي حينا وأنطولوجيّ حديث حيناً آخر.

ـ عـالم الطبيعـة وعناصرهـا: عـلى أن جماليـة المهمـل التـي أشرنـا إليهـا، لا تغنـي الشـاعر عـن رسـم أهـم الملامـح للعـالم المـكاني، **مـسرح التجربـة الشـعرية** التـي سـبق الـكلام عليهـا. واللافـت في عـالم الطبيعـة الـذي وضـع الشـاعر لـه خطوطـاً عامـة، أنـه يـكاد ينطبـق عـلى **المشـهد الباريـسي** العـام، مـن حيـث طغيـان الجـوّ الغائـم عـلى الأمكنـة الموصوفـة (الغيـم 7 مـرات)، وحلولـه إطـارا طبيعيـاً ذا إيحـاء دالّ عـلى مضمـون التجربـة الفرديـة المثقلـة بالوحشـة والشـعور **باليتـم الوجـودي** («وأنـا يتيـم هـذا الجـسر»). ولـو تتبعنـا مجمـل السـياقات التـي وردت فيهـا الكلمـة ـ المفتـاح الغيـم، لوجدنـا أنـه العنـصر الطبيعـي الطاغـي، في المشـاهد الشـعرية الثمانيـة الأولى؛ ولعـلّ الشـاعر أراد أن يكـون لهـذا العنـصر حضـور كاف للإحالـة إلى الواقـع (الباريـسي) حينـا، تكذيبـا للايحـاء («الغيـم لا يكـذب أحـداً»)، وللإيحـاء بمـا يفوقـه، حينـاً آخـر («ولا تـزال تناديننـي مـن فـوق الغيـم: / تمسّـك جيـداً يـا بنـيّ»). أضـف إلى أنّ الشـاعر كان قـد جـرّد «الغيـوم» مـن اي صفـة يسـتفاد منهـا الإعـلاء أو الأنسـنة، عـلى مـا عهـد لـدى الرومنسـيين («لأنّ الغيـوم جـرداء/ وتتفـل وربمـا تبـول في الأعـلى»)، ليجعلهـا

كائنا **تابعا** للإنسان ومنعكساً له، بمثل المرآة أو أقلّ. («أيتها الغيمة. منذ متى لا تشبهين الشعر. منذ متى نجدك بعلبة الكبريت بين العيدان الميتة»). ولعلّ الشاعر يكشف لنا، في السياق المذكور، عن استراتيجية دلالية تميّزه عن سواه، وعنيت بها **استراتيجية إسقاط القيم المضافة** عن بعض الكائنات (المكانية والطبيعية)، من أجل أن يقدّم **رؤيته الخاصة** القائمة على أساس **الذات المأزومة**، في وجودها وصلاتها وآفاق علاقاتها وآوناتها التي لا يستشفّ منها بصيص من خلاصية.

أما العناصر الطبيعية المذكورة، الأقلّ حضورا، من مثل المطر (2)، والخريف (3)، والشجر (2)، فقد جعلها الشاعر في صلب **اللوحة الشعرية** الانطباعية المفرّغة من المثالية، التي ما وني يوقعها على امتداد المشاهد الشعرية الخمسة عشرة التي تتألف منها القصيدة ـ النشيد. ولو استعرضنا العنصر الطبيعي (العُلويّ) الآخر أي القمر، وإن يكن أقلّ شأنا من سابقه (الغيم)، لوجدنا الشاعر يستخدم فيه الاستراتيجية عينها، أي إسقاط الصفات المثالية عنه، ووصمه بالجفاف والبهوت:

(«القمر **جافّ** على القساطل/ القمر **أبيض** على المدينة الطباشيرية»).

وليس خافياً أن ثمة **تصوّرا نموذجياً** مرتبطاً بالقمر، ناميا إلى الخطاب الشعري العربي القديم والتقليدي، باللغة الفصيحة والعامية على السواء، ينسب إلى القمر الجمال والكمال اللذين يصحّ استثمارهما في غرض الغزل والوصف الرومنسي. وعليه، فإنّ الشاعر عباس بيضون، إذ يجعل القمر مجرّد **تفصيل واقعي**، مسقط عنه المثالية، في اللوحة المشهدية الشعرية، يكون وفّر لنفسه هذا التبعيد ـ بلغة بريشت ـ أو الافتراق الأسلوبي عن اللغة الشعرية التقليدية وعن الكتابة الشعرية الرومنسية، على حدّ سواء. والأرجح أن القمر، مدرجاً في صورته هذه، سوف يشكّل **خلفية لافتة** للمشهد الشعري الذي يعتبر الإطار العام للكلام الشعري، لدى بيضون. وتلك **محاكاة** شعرية صارخة **للأسلوب الفنّي** المعتمد في تأليف اللوحة التشكيلية المعاصرة، ولا سيّما اللوحة السوريالية والتكعيبية وغيرهما.

ـ عالم الأسماء العلم: أشار بعض النقاد إلى أن إبداعية الشاعر تكمن في انتقائيّته، التي تتفاوت حدّة وجدّة، **للأسماء العلم المحلية والأعجمية، وللأسماء المنحوتة.**

(Molino, 1997)

من اللافت، في هذا الحقل المعجمي، أن الشاعر إذ يورد الأسماء العلم، في القصيدة، على توالي المشاهد الشعرية، إنما قصد إلى تحقيق أربع وظائف هي التالية:

1 ـ الإحالة إلى الواقع المكاني تدليلا، من الشاعر على حصول تجربته الشعرية في حيّز مكاني معيّن، وهو باريس (الميترو، مونبارناس، بيسترو...). ذلك أن تجربته الشعرية تحفظ للمكان، شأن النثر الأدبي، حيّزا دالاً، باعتبار الاتجاه الشعري الأنطولوجي والوجودي الذي ينتمي إليه.

2 ـ الإحالة إلى بعض المراجع الفنّية الغربية (دوبوفيه، كالدر، بيكاسو..) التي يقصد منها الشاعر إلى ربط كتابته الشعرية باللوحة الفنية الأصيلة، والتي كان الشاعر قد استمد بعض مسوّغاتها الفنية في كتابته الشعرية، على ما قد نفصّل في التبيان لاحقاً.

3 ـ الإحالة إلى بعض **الأسماء العلم** لمن يفترض أنهم **أشخاص** رافقوا الشاعر، في تجربته (بيار، مونيك، هدى، حسن، سمير خدّاج) الشعرية، أو كانوا موضوعات فرعية للتيمة الأساسية التي صاغ لأجلها القصيدة.

4 ـ الإحالة إلى الواقع الباريسي عينه، في ما يشبه **الكلمات، الأيقونية الدلالة،** وباللغة الفرنسية (Terminus terminus, pot de fer) واللاتينية. وفي هذا تغريب، أو افتراق، أو تبعيد، بالمعنى الأسلوبي الشعري، وبما يتفق مع الكتابة

الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر على حدّ ما دعت إليه سوزان برنار **لإحداث الصدمة الأسلوبية** المرتجاة.

(Bernard. S, 1988)

نعطي مثالاً قصيدة «لدى قراءة جون بايج» للشاعر أوكتافيو باث، وفيها يورد العديد من العبارات بالإنكليزية، بمثابة **اقتباسات** من الشاعر جون كايج:

(Everything/ we come across is to the point)

(Not one sound fears the silence/ That extinguishes it)

والقصيدة باللغة الإسبانية أصلاً، أما العبارات المقتبسة فقد أوردها الشاعر في متن القصيدة، وليس في هوامشها. مما يعني أنه قصد إلى إدماجها في بنية القصيدة توفيرا للصدمة الأسلوبية التي سبق الكلام عليها.

ولعلّ الشاعر عباس بيضون قصد إلى إحداث صدمة أسلوبية وبصيغة مشابهة، تميّز استراتيجيته الدلالية، في ما تعلق بصلة الكلام الشعري (الدالّ) بالواقع الذي يحيل إليه (المرجع)؛ إذ أورد عبارة: Terminus terminus

في وسط المشهد الشعري الرابع، وفي ختامه، وكأنه أجرى **محاكاة** بين سياق المشهد الشعري وجريان الكلام فيه على **المغامرة الشخصية والوجودية**، وبين **حركة القطار** الباريسي التي تنتهي لدى محطاتها الكبرى. وفي المشهد ما يؤكّد هذه المقارنة، بين المقامرة الشخصية الوجودية التي تنافس مقامرة المخاطبين، بل نزاعاتهم وحروبهم العبثية، إلى أن تتكشّف لهؤلاء المتناحرين صلات القربى وأن يكتشفوا الرابط اللغوي الذي يجمع أهل اللغة الفرنسية بأهل الضاد («ستجدون القاف جبلكم الأقدم»). والأهم من ذلك، تبدو دعوة الشاعر مخاطبيه إلى التخلي عن بطاقات التذاكر، شرطا لاستعادة الفطرة الأوّلية، وسلوك **التأمّل** في «الرّذاذ» والتنادي بالأبواق، على ما تقتضيه الحياة المتفلتة من الشروط.

6 ـ دلالات عناصر المستوى الصّرفي: تبيّن دراسة السياقات التي تندرج فيها عناصر المستوى الصرفي اللافتة، في النشيد الشعري (كفّار باريس)، أنّ الشاعر حمّل كلا منها (العناصر)، **إتّجاهاً دلالياً غالباً**، أو ما اصطلح عليه علماء الدلالة الحديثون تسمية **النمط**.

(Type de texte) (J.M.Adam.2000)

أ ـ المضارع: ففي بعض المشاهد الشعرية، التي يغلب فيها المضارع، يوظّفه الشاعر **للوصف**؛ إذ نراه يستغرق في **وصف الحبيبة**، كما في المشهد الخامس،)تقودينني، تجدينه، تنزلين، تقولين، تتركين،...)، فيرسمها امرأة تقوده، في مسار مجهول، إلى الهناءة النسبية، رغم أجواء الرقابة (السلالم والأقفال في أسفل الجدار/ والمساء عين)، ناسجا لها صورة المرأة **الكافية ذاتها جمالا** (لا تريدين لونا حتى في الأزهار) والحاضرة **كوكبا** يتجاوز جماله القمر الأبيض (الجاف على القساطل/ القمر أبيض على المدينة الطباشيرية)، ليغدو **مثالاً مطلوباً** في السياق الوجداني ـ الغنائي الذي يطلق فيه الشاعر أساه من احتمال افتراقه عنها.

إلى ذلك، يعود الشاعر ليستغرق في **وصف ذاته**، وصفا يكاد يكون **موضوعياً**، في أغلب المشاهد الشعرية؛ فلا نقع على أفعال المضارع للمتكلم (العائد إلى الشاعر) إلاّ في مستهلّ المشهد الشعري الأوّل، حين يقرّر أن يستقرىء ذاته، ليستجليها عن **هويّته العميقة** (كان عليّ أن ابعد يديّ عن بعضهما/ أن أبعد حاجبيّ أيضاً) الباحثة عن توازنها في الآخر، لا في إدراكها إتساقها الخارجي والباطني من خلال ما يتبدّى لعين الشاعر، مراقب ذاته وكاتبها. كذلك الأمر، يعود الشاعر إلى بسط **تجربته العاطفية**، في المشهد الخامس، على ما أشرنا، فيعاود الظهور، في المشهد التاسع، عارضا **مأساة** سمير خدّاج، ورابطا إياها بمأساته المفترضة.

(لكنها مع ذلك أوراق للشفاء/. أهدي بعضا منها إلى نهلا وحسن وأختي وأنا

آكل منها أيضاً إذ لا أحتاج بعد إلى التأكّد من أني لستُ مصاباَ..).

أما وصف الذات، على **الطريقة الموضوعية**، والذي نراه ماثلاً في إيكال الشاعر أحوال نفسه إلى الجماعة، فقد تجسّد في **افعال المضارع** ذات الضمير العائد إلى **المتكلّمين**. وقد تخلّل الوصف الآنف المقاطع الشعرية (7 ـ 12 ـ 14)؛ وفيها تكون هذه الذات المموّهة بالجماعة مشاركة في التأمل بمأساة شخوص المكان وعناصره الطبيعية.

(نرى فم الزنجي...؛ نرى أحشاء السمكة الصدئة../ هنا لا نجد بابا، إننا ننقب فحسب. لم نجد جذرا في الجرح اليابس...)

(هنا لا نزرع إلا جسورا...)

(كان علينا أن نبدأ من ليلة القطار../ ونرقد مع متاعنا/ نرمي رزمنا الثقيلة/ نرمي المحطّات../ نرمي متاعنا كله/ نرمي الكلّ...).

والأحرى بنا أن نسأل: لماذا أنهى الشاعر سلسلة **الأفعال المضارعة**، في المشهد الشعري الرابع عشر، على النحو الموصوف أعلاه، أي بضمير المتكلمين؟ ربما ليدفع بدرامية المشهد إلى أقصاها من خلال الإيحاء بعمومية التجربة، **تجربة الانفصال عن ألآخر**، وإحداث الفراغ العاطفي القاتل مكانه، والشعور بفوات الأوان.

(ولا ينتبه أحد/ إلى أن/ القطار/ قد مرّ).

أما **أفعال المضارع المنفي**، والتي تواترت في المشاهد الشعرية (1 ـ 2 ـ 3 ـ 7 ـ 13 ـ) من النشيد المدروس، فقد دلّت، بالاستناد إلى سياقاتها، على **وصف لقدَريّة** خاصة بالشاعر، هي نامية إلى **رؤيته الفكرية بل الأنطولوجية**، القائلة بأن الإنسان خليط من الأضداد والإفرازات، وأن الكائنات الطبيعية على صورته، وأنه من المحال النظر إلى **دراما الإنسان ووحدانيّته** بغضّ الطرف عن **الصارعية داخل الكائن والابتذالية** المتضايفتين مع وجوده، بلغة أهل الفلسفة.

(ولا نستطيع أن نفصل الغسيل الوسخ/ عن دموعنا/ ولا أن ندع عرق الموتى في ملاءاتهم) (لا أستطيع أن أكسر اللا عن نعم...)

ب ـ الأمر والنهي: أما أفعال الأمر، التي تواترت على مدار المشاهد الشعرية، فقد استثمر فيها الشاعر نزعته الخطابية المفارقة (أخرجوا، تأمّلوا، تكلموا، تنادوا، دعوه،..) إذ دعا المخاطبين، الذين يستدعيهم السياق، إلى القيام بأفعال تنمّ عن تحوّلهم إلى جماعات ذات حياة أوّلية. بل لعلّ الشاعر ينبّههم إلى جذورهم البدائية التي تغافلوا عنها بالضوضاء العصري، ويكفيهم التامل «في الرذاذ» حتى يدركوا هذه الجذور، ويعوا صلات القربى التي تجمعهم بأهل «القاف جبلكم الأقدم». لن نتطرّق إلى الدلالات العميقة التي تنطوي عليها هذه الدعوة، وقد أتت في سياق وجداني صارخ، مفاده المقامرة الوجودية والشخصية والدراما الناجمة عن الخسران الأكيد (والمتمثّل بافعال: لعبنا، لعبتُ، لعبنا، لعبنا، لعبنا، لعبنا) فيها.

وبالمقابل، تشكل حزمة أفعال الأمر الأخرى (أضفْ، أتركها ـ أضفْ، إصغِ...) سمة أسلوبية ودلالية بالغة الأهميّة في كتابة بيضون الشعرية؛ فلو نظرنا في سياق أفعال الأمر هذه، لوجدناها دالة على توّجه أسلوبي، أو استدعاء لنهج جمالي ورد بالتناصّ أو بالتداعي اللاواعي، ليؤدّي وظيفة محددة، نحاول الكشف عنها، في ما يلي.

والحال أن المتأمّل في سياقات أفعال الأمر هذه يجد أنها، ولا سيما الأسطر الشعرية الثلاثة من المشهد الشعري الثالث، أي السطر (5 ـ 6 ـ 7) ـ متطابقة من حيث تركيبها ودلالتها مع قصيدة شهيرة للشاعر الفرنسي تريستان تزارا:

(Prenez un Journal)

Prenez des ciseaux

Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous Comptez donner à votre poème...

(dada, Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer)

إلا أن ما قام به الشاعر عباس بيضون، في تداعيه هذا، اختلف عما حققه الشاعر الفرنسي، الذي قصد إلى تفعيل بيان السريالية بالخلط بين أنواع الخطب والنصوص؛ إذ جعل القالب التركيبي، المستعار من الإرث السريالي، حاملاً دلالة أخرى: وهي الإحالة إلى **تقنية الكولاّج**، التي اعتمدها التكعيبيون في الرسم، وتحويلها إلى الشعر باعتباره رسما بالكلمات وبما تحمله من مدلولات ومراجع واقعية.

«أضف شمسا باللون الجيريّ واتركها تسلح في مكانها. إصنعها بماء وسخ كمن يمسح بخرقة ملوّنة زجاجا غير مغسول. أضف جيرا حيّا ولعاباً وشيئاً في قوة الكحول..»

وعليه، فإن التقنية المستعارة، بل المقتبسة من الإرث الشعري (السريالي)،

والظاهرة في المشهد الشعري، هي تقنية **الكولاج**، من حيث الشكل والتركيب. أما مضمون الأسطر الشعرية فيحيل إلى تقنية **الميكساج**، والتي تعني، بلغة التكعيبيين، خلط الألوان والمشاهد والخطوط والأحجام والعناصر غير المترابطة في نسق معيّن من أجل تأليف لوحة تكعيبية. وعليه، فإنّ الشاعر يخرج **بعضاً من مشهد شعري** هو أقرب إلى **الخلفية اللونية** التكعيبية التي يحسن أن يبني عليها ـ أو فوقها ـ المشاهد الشعرية الباريسية، **نمطه** الدلالي فيها هو **الإيعاز** (أضفْ، إصغ،...)، حتّى ينتهي إلى تأليف **اللوحة الشعرية**، عنيت بها **المشهد الشعري** الواحد الكامل، في سياق القصيدة ـ النشيد التي سبق الكلام عليها. وعلى هذا النحو، يدخل الشاعر استراتيجية أسلوبية ـ دلالية إلى متن القصيدة، فتصير الأخيرة نتاج **الرؤية الفنية الشعرية**، الموازية **للرؤية الفنية** لدى جاكسون بولوك (1912 ـ 1956)، ذي النزعة إلى فعل الرسم (action – painting)، أو الفن الخام، كما هي الحال مع دوبوفيه (1901 ـ 1985)، والذي لا يأنف فيه الفنان بحسبه، من استخدام الطين والإسمنت والغري وأجنحة الفراشات والخرق البالية،

من أجل أن يظهر جمالية الواقع المعاصر، بكل تفاصيله ومشاهده المدينية، قيد الزوال والهامشية والغفلية.

ج ـ لعب الضمائر:

ولدى تتبعنا الظواهر النحوية، في النشيد الثالث، وجدنا أن الضمائر موزّعة على امتداد المدوّنة، وتتميّز بقدر من التجانس والتنوّع ثابتين، ولا سيما في الحركات الثلاث الأولى، وهي مقاطع شعرية قليلة الحجم والأبيات؛ ففي الحركة الأولى (1 ـ 4) نجد ضمير المتكلمين (وصلنا ـ صلعاتنا) طاغيا، ويكمله ضمير الغائبة (ذاتها) في حين أن الحركة الثانية (س 5 ـ 12) يطغى عليها ضمير المخاطب (أضفْ، أضفْ، إصنعْها، إصغ، لا تخش..) الذي يتجلّى في أفعال الأمر والنهي، المذكورة سالفاً. بينما يسود المخاطب عينه، في الحركة الثالثة، ولكن ممثلاً بأفعال المضارع (تفكّر، لم تفكّر). بالمقابل، نجد أن صيغ الضمائر في الحركتين التاليتين (الرابعة والخامسة) تتنوّع على نحو متسارع داخل كلتيهما. حتى يمكن القول إن ثمة أنساقا للصيغ يمكن رصدها على النحو التالي:

أ ـ صيغة المخاطب

16 ـ الرذاذ يصلك ميتا

17 ـ لذلك تتنفسه

18 ـ هواء ميت آخر يدخل فيك

ب ـ صيغة الغائب

19 ـ الزوال وحده يفكر الآن

20 ـ وينشىء ذكريات ضخمة لا تجد من يستحقها

21 ـ أما الأجنبي فيستطيع وحده أن يقول:

ج ـ صيغة المتكلّم

22 ـ ولدت في صالة شاي

23 ـ وأنا يتيم هذا الجسر

ب ـ الغائب

24 ـ وحده يقول

ج ـ المتكلّم

25 ـ حياتي في شاحنة

26 ـ ولم يبق منها سوى فواصل

27 ـ لقد أرسلتني وحدي إلى هنا....

وعلى هذا النحو ترد الضمائر على صورة أنساق أو تواليات بالتواتر التالي:

المخاطب، المتكلمون، الغائب، المخاطب، الغائبون، الغائب، الغائبة، المتكلمون، الغائب.

مـما تقـدّم، يتبـيّن لنـا أن ظاهـرة **الالتفـات**، أو «الانتقـال مـن كل مـن المتكلـم والخطـاب والغيبـة... عـلى غـير مـا يقتضيـه سـياق الـكلام «(البسـتاني، 1889)، ماثلـة بقـوة في هـذا النشـيد، هـذا إن اعتبرنـا المقاطـع أو الحـركات أجـزاء لا تتجـزّأ مـن نسـيج النـص الشـعري ككل. مـما يعنـي أن الشـاعر عبـاس بيضـون، إذ ينـوّع الضمائـر عـلى هـذا النحـو يرمـي إلى تغليـف الأنـا الشـعرية، وإلبـاس غنائيتـه أقنعـة تـتراوح كثافـة أو شـفافية، وفقـا لوظيفتهـا في السـياق الـذي تنـدرج فيـه. والحـال أن تغليـف هـذه الذاتيـة الوجدانيـة ـ الغنائيـة بأغلفـة متعـدّدة (الوصـف، الـسرد، الاقنـاع)، يتحـوّل فيهـا الخطـاب إلى خطـاب الآخـر، الـذي بـات يعـبّر عـن ذاتـه كونـه أجنبيـا، سـلبيّ الصـورة والوجـود، وذا حيـاة ضئيلـة ووشـيكة الـزوال، في مقابـل صـورة للمدينـة المحتفلـة

بهشاشتها، على النحو الذي أوردناه سالفاً، من شأن هذا الإلباس والمواراة أن يدفعا القارىء إلى الغوص وراء دارمية الكائن، المقنع ههنا، على أنها نسغ الشعر ومصدر دلالاته العميقة. وذلك على غرار ما يفعله قارىء اللوحة المدينية، وقد توارى صانعها، بعد أن نثر فيها ما يؤشّر على هويّته وحاله وأساه ووجوديّته وجماليّته الحسية (المهملة، والمغفّلة،..) وتلاوينه المستعارة من المجال الفنّي السوريالي والتكعيبي.

د ـ وظائف أدوات الربط:

تؤدّي حروف المعاني وظائف متفاوتة، تبعاً لسياقها الذي اندرجت فيه. وقد دعاها البعض (Adam, 2000) **أدوات ربط** منطقية، ودعونا، بالمقابل، بعضها أدوات ربط **بنيانية** (لكونها توفر الربط بين قسم من النص والقسم الآخر)، وأدوات ربط **تركيبية** (لكونها توفر الربط بين الجملة والأخرى داخل الجملة المركّبة أو الكبرى)؛ فعلى سبيل المثال، يعتبر الناسخ مضافا إليه حرف جرّ (عليّ)، «كان عليّ»، أداة **ربط بنيانية** لكونه يربط بين قسمين داخل المشهد الشعري الواحد، موفرا **الاتساق** الموضوعاتي داخل البنية ذاتها. إذا، ترد صيغة السطر الشعري الأول (1)، على هذا النحو: «**كان علي** أن أبعد يديّ عن بعضهما»، وتلحق بها صيغة السطر الشعري الخامس عشر (15)، «**كان عليّ** أن أبعد عينيّ عن بعضهما»، تأكيدا على استمرار الشاعر في التطرق إلى **الموضوع** عينه، وشمول الإبعاد عينيه، إحداهما عن الأخرى، في ما قصده من **صراع الأضداد** الذي يصيب الكائن، على أنه أثر للصراع الذي يخوضه ضدّ العالم والذات العليا، وفق التوصيف الفرويدي.

أما أدوات **الربط التركيبية** فنجدها بكثرة طاغية، في النشيد، لكونها تربط ما بين تراكيب الجمل المركّبة التي تتشكّل منها الأسطر الشعرية؛ ومنها على سبيل

المثال **لكن** للإستدراك والذي ورد (12) مرّة، ودلّ على النزعة الغالبة لدى الشاعر إلى الاعتراض والاستدراك وإبداء الرأي النقيض أو التعبير عن الحالة النقيضة، والعطف.

«الرذاذ يصلك ميتا

لكنّك تتنفسه أيضاً..»

«ثمة فضاء هنا

لكنّ قلبي وفمي في مكان واحد..»

«وهذا القشّ الذي اقتتلتم عليه

سيعاد غسله

لا من الدم

ولكن أيضاً من المعاني..»

«ليست المدينة ولا المسرح بعد

لكن كلمات

تحيا ككائنات منفصلة..»

«تحرّك الباب

لكنّ أحدا لم يسمع...»

«هكذا عثروا على الخلية الأولى

للديناصور

الخلية الأولى للمترو

لكنّهم لم ينبشوا كفاية...»

من الواضح أن حرف **لكن**، المشدّد أحياناً، يؤدّي **وظائف** عديدة، تبعا للسياقات التي اندرج فيها:

1 ـ الاعتراض البحت: وفيها يبيّن خصوصية معاناته، بل تجربته، وسط الغربة ممثلة بباريس والإشارة إلى وحدانيّته وسط الفضاء الشاسع والمتعدّد الأبعاد. وفيها يبسط رؤيته للقرابة بين وجه باريس الحديث وبين اصولها البدائية الكامنة في حفريات المدينة..

2 ـ الإثبات بعد النفي: وتؤدّي أداة الربط **لكن**، في السياقات ذات الصلة، وظيفة إثبات الصفة أو السمة («لستِ قاسية/ لكنّكِ بذرت شعرك كله...») في الموصوف، سواء أكانت المحبوبة أو الذات. وهذه الوظيفة تكاد تكون الغالبة، في السياقات التي أوردناها.

3 ـ الإضرابية: ففي سياقات أخرى ترد لكن بمعنى **بل** بعد إثبات («تعطيش الأشجار/ يجعلها أقلّ ذبابا/ **لكنّ** الذباب أيضاً في المخيّلة..»).

وعلى هذا النحو، تتبيّن لنا عناية الشاعر بتحميل كتابته الشعرية قدرا لا يستهان به من التفكّر المنطقي والمحاجّة اللذين ينحوان بها منحى الفرادة والعمق الانساني والاقناع، مضافا إليها الأبعاد الوجدانية ـ الغنائية التي سبق الكلام عليه.

أما حرفا النفي **لن** و **لا** النافية المتواتران على النحو التالي (6، 35) مرّة، في النشيد كله، فجعلهما الشاعر دليلين آخرين على بعض من رؤيته الشعرية، ولا سيما **الجانب القدري** الذي سبقت الاشارة إليه، في سياق نظرته الوجودية التي ترى إلى **الثنائيات الضدّية**، داخل الكائن على أنها متضايفة مع وجوده (اللا/ النعم، الغسيل الوسخ/ الدموع، الحظّ الأبيض/ الحظّ الأسود). كما أدّى أحدهما، حرف النفي (لن) بعضا من الوظائف المباشرة للخطاب الانفعالي المتمثل بالقدرية **العاطفية ـ الغنائية**، والتي يؤكّد فيها وعده للمحبوبة بالانصراف عنها، من دون أن ينتابه الغضب.

«**لا** أستطيع أن أكسر اللا عن نعم..»

«**ولا** نستطيع أن نفصل الغسيل الوسخ

عن دموعنا...»

«**لا** تستطيع أن تحمل حقائق كثيرة..»

«الغيم **لا** يكذّب أحداً..»

«**لن** تحتاجوا إلى أكثر من أن تنفخوا..»

«**لن** تحتاجوا إلى كل هذا اللون لتحملوها..»

«لا تخافي

فلن أعود عليها

ولن أغضب...»

ولا تحتاجين لونا ثالثاً..»

«لا تريدين لونا حتّى في الأزهار..»

«لا نأمن مع ذلك أن تبقى

نطفة الجنون...»

«هنا لا نزرع إلا جسورا..»

«فهذا قصر الشتاء

حيث لا تهدأ أطياف الشمال..»

في حين وردت **لا الناهية** (10) مرات في المدوّنة كاملة، وقد خصّها لمخاطبة الآخر، الذي ليس سوى قناع أسلوبي **للذات**، ملقنا إياه كيفية السلوك في مواجهة المكان الجديد، مكان باريس، مع ما يتشكّل منه، من **مناظر** وما يوحي به من ملامح فنية تميّز باريس، باعتبارها لقطات أو إسقاطات من لوحات كالدر ودوبوفيه وميرو وبيكاسو وغيرهم من الفنانين، إضافة إلى المشاهد **الدرامية**

الخالصة (سمير خداج)، **والتأمّلية** (في اسفل الجدار، لعبنا) و**السيرية** (وصلنا، صوت هدى..)، **والعشقية** (القمر جافّ)، وغيرها من المشاهد الجزئية التي تكوّن **الرؤية الشعرية** الخاصة بالشاعر عباس بيضون والمستفادة من القصيدة ـ النشيد.

«ولا تخش أن تزفر باردا في وجهك..»

«ولا يفتنك غناؤها..»

«لا يفتنك غناؤها»

«فلا تنظرْ

لا تخش ديناصورات كالدر

ودوبوفيه..»

«لا تخفْ

إنها غيلان ميرو..»

«لا تدنُ..»

«لا تدنُ..»

وخصّ البعض الآخر لمخاطبة المحبوبة، في سياق الغنائية التي سبق الكلام عليها:

«لا تخافي

فلن أعود عليها...»

لا تخافي

ليس أكثر من إعدام اسم..»

«لا تخافي

لا نقتل سرّا بضربة...»

«لا تأسفي

كان صيفا...»

«لا تأسفي

كان صيفاً..»

وفيها يسعى الشاعر إلى تطفيف الشعور بالأسى العميق الذي يمكن أن يتملك المحبوبة إثر الانفصال الوشيك عنها والذي يزمع القيام به، بعد صيف حافل... باعتبار أن مشهد الانفصال هذا إن هو إلا جزء لا يتجزأ من **مشاهد** باريس، النازعة بالفرد إلى الحياة الحميمية الفردانية.

6 ـ خلاصة المستوى المعجمي ـ الصرفي:

مما تقدّم بيّنت لي دراسة **المستوى المعجمي**، وفقاً لآليات باتت معروفة في علم النقد الأدبي الوصفي، ولا سيما معيارا التكرار والتناسق الدلالي، وجود **أربعة حقول معجمية كبرى** هي: عالم المكان، وعالم الجسد، وعالم الطبيعة، وعالم الأسماء العلم. وقد استدللت، من سياقات كل حقل على حدة، على صورة المكان الباريسي، حاضن الفردية والمجرّد من القدسية. كما استدللت على صورة الجسد، جسد الشاعر والحبيبة، المعبّرة بواقعيتها المفرطة عن سوداوية الكائن وعن جمالية المهمل التي اتبعها، في القصيدة كلها. أما عالم الطبيعة، ولا سيما الكائنات العلوية منها (السماء، القمر). فقد بدا مشبعاً بالوجوم، واتسمت فيه العناصر بصفات إنسانية دونية، أسقطت بسببها رمزيتها المثالية عنها وكانت لطالما عرفت بها، في التراث الشعري العربي الرومنسي والرمزي والتقليدي والقديم، على حد سواء. في حين حقق عالم الأسماء العلم وظيفة التغريب الأخرى؛ إذ أدخل الشاعر أسماء علم عربية وأسماء فرنسية بأحرفها وأخرى لاتينية، من أجل إحداث التمايز

الأسلوبي النموذجي في قصيدة النثر...

أما على **المستوى الصرفي**، فقد لفتَتْني افعال الأمر والنهي، واستدللت منها على جانب أسلوبي آخر في ابداعية الشاعر، وعنيت به تقنيتي الكولاّج والميكساج اللتين حوّل الشاعر بهما وصف المكان الباريسي **لوحة شعرية وعلامة أيقونية** على انتماء فني إلى مدرسة قصيدة النثر (في الشعر) وإلى المدرسة التكعيبية (في الفن، الرسم).

وفي ما خصّ أدوات الربط، فقد بَيَّن التقصّي الدقيق لها وجود نوعين من الأدوات: أدوات الربط البنيانية والتركيبية. وقد وظّفت هذه الأخيرة للتنويع في تلاوين الكلام الشعري، بين المحاجّة الإقناعية وبين التعبير الوجداني، وبين الإحالة إلى الواقع الموصوف...

2 ـ 3 المستوى التركيبي ـ الهندسي:

ونعني به المستوى الذي تتكوّن فيه **بنية القصيدة** أو النشيد، وتراكيبها والتشكّل الهندسي التفصيلي والعام الذي آلت إليه. ذلك أنّ من شأن دراسة هذا المستوى أن يبيّن **التمايز البنياني** الأسلوبي لهذه القصيدة، **وافتراقه** عن سائر الأساليب الشعرية والنثرية المتزامنة مع الشاعر وكتابته الشعرية.

وفي سبيل ذلك كان من اللازم أن نحدّد بعض المفاهيم الواصفة، والتي تعين على الكشف عن هذه البنية أو البنى التركيبية التي تتألف منها القصيدة. ومن هذه المفاهيم، **الجملة المولّدة والقيد، والجملة الفرعية، والجملة فرعية الفرعية.**

1 ـ الجملة المولّدة: وهو مصطلح استمددناه من اللسانية التوليدية (م، زكريا، 1982)، باعتباره المكوّن التركيبي الأساسي في اللغة. ويعني الجملة الأدبية التي يستهلّ بها الشاعر (أو الأديب) نصّاً، أو مقطعاً، وهي تشكّل **نموذجاً تركيباً** تصاغ، على غراره، ومنه، جمل الأسطر الشعرية الأخرى في النص المعني،

والذي يعتمد فيه المؤلف آلية تكراره ـ أحياناً كما نرى ـ في تأليفه الجمل الأخرى، في السياقات التالية.

2 ـ **القيد**: وهو مفهوم تقليدي، في علم المعاني، ولا سيّما قواعد الإسناد التي أخرجها علماء المنطق واللغة العرب، ونعني بها كلّ متمّمات الجملة (المفعول به، الظروف الزمانية والمكانية والحال، والمفعول المطلق، والجار والمجرور، وشبه الجملة...) المتعلّقة بالجملة المولّدة ذات ركني الإسناد المعروفين (المسند، والمسند إليه)، دون غيرهما.

3 ـ **الجمل الفرعية**: أو الجمل المولّدة، والتي تفرّعت عن الجملة المولّدة، وكانت تنطوي على تنويع في التركيبة الأساسية. وقد تقلّ أو تكثر، أو تزداد فروعاً. وبالعودة إلى قصيدة عباس بيضون (كفار باريس)، نسعى إلى تظهير البنية أو البنى التركيبية لكل من **الحركات الخمس** في المشهد الثالث، من القصيدة (وصلنا إلى قصر البرد..):

- الحركة الأولى: ص 1 ـ 4
- الحركة الثانية: ص 5 ـ 12
- الحركة الثالثة: ص 13 ـ 15
- الحركة الرابعة: س 16 ـ 29
- الحركة الخامسة: ص 30 ـ 60

4 ـ **الجمل فرعية الفرعية**: ونعني بها الجمل التي تولّدت من الجمل الفرعية، بدورها، والتي يمكن الاستناد إليها لقياس **كثافة التراكيب** وتمايز الأسلوب الشعري، لدى الشاعر المعني. (Pery – Woodley, 1993)

ولـئن كانـت الدراسـات المتقدّمـة، والتـي اسـتندنا إليهـا لإعـداد القالـب الوصفـي المذكـور، تعنـى بالنصـوص التعليميـة والمرجعيـة بالمقـام الأول، فإننـا وجدنـا، في

هذه الشبكات الوصفية التي أعدّتها أداة صالحة لقياس **مقدار التعقيد (التركيبي)** الحاصل في البنى التركيبية التي يتألف النص الأدبي منها، ومدى التمايز عن سائر النصوص الأدبية من صنفه.

الحركة الأول: (س 1 ـ 4)

الجملة المولدة:	القيد	الجمل الفرعية	
وصلنا	إلى قصر البرد	ـ تتفل فوق صلعاتنا ـ السماء المنمّشة ذاتها ـ السماء تتمدّد بلا نهاية ـ السماء برشاء ومنمشّة بلا نهاية	

الحركة الثانية: (ص 5 ـ 12)

الجملة المولّدة	القيد	الجمل الفرعية	الجمل فرعية الفرعية
أضفْ	شمسا باللون الجيري		
أتركْ	ها	تسلح في مكانها	
إصنعْ	ها بماء وسخ	كمن يمسح بخرقة ملوّنة زجاجا غير مغسول	
أضفْ	جيرا حيا ولعابا وشيئا في قوة الكحول		
			ـ ثمة أشجار هشّة ـ كاتدرائيات ضخمة ـ كل هذه الشواهق المصنوعة من طباشير
إصغ	إلى جريان الشوارع		
لا تخشَ	أن تزفر باردا في وجهك		ـ البرد يجفّف كل هذا لبصاق

الحركة الثالثة: (س: 13 ـ 15)

الجملة المولّدة	القيد	الجمل الفرعية
إنّك تفكّر	في منطقة معقمة	
لم تفكّر	في الفواصل الشقيّة من قبل	البرد يلمع من ذاته

الحركة الرابعة: (س 16 ـ 29)

الجملة المولّدة	القيد	الجمل الفرعية	الجمل فرعية الفرعية
(لم تفكر)	-	ـ لكنك ميّت آخر يدخل فيك ـ الزوال وحده يفكّر الآن ـ ينشىء ذكريات ضخمة	لا تجد من يستحقها
		ـ أما الأجنبيّ فيستطيع وحده أن يقول	ـ ولدت في صالة شاي ـ أنا يتيم هذا الجسر
		ـ وحده يقول	ـ حياتي في شاحنة ـ لم يبق منها سوى فواصل
		ـ وحده يقول	ـ لقد أرسلتني وحدي إلى هنا ـ لا تزال تناديني من فوق الغيم ـ تمسّك جيداً يا بنيّ

الحركة الخامسة: (ص 30 ـ 60)

الجملة المولّدة	القيد	الجمل الفرعية	الجمل فرعية الفرعية
وصلنا	إلى قصر البرد		
		ـ لا تستطيع أن تحمل حقائق كثيرة/ إلى هنا ـ عينك مفتاحك ـ لا تحتاج إلى طلسم ـ وحده الأجنبي يقول	ـ ولدت في صالة شاي ـ كل شيء لفظ في البرد ـ لم تقله نفخة ـ لم تقله دقة جرس في الشتاء ـ كتاب أو بيسترو ـ الغيم لا يكذّب أحدا

		ـ وحده الأجنبي يقول	ـ تنفخ أسبوعك على الزجاج ـ فلا تجد سوى شبح الميترو ـ الكفار يصلون إلى باريس ـ والغجر حول مونمارتر ـ الغيم لا يكذب أحد ـ ربما تصحّ هذه أن تكون لازمة مقاه.. ـ كاتدرائيات وقساطل وضواح من فلّين
ـ غناء الفواصل ـ خسرنا ـ تتفل ـ الرذاذ الذي لم يكن سوى نسيم	ـ في شتاء باريس ـ ها ـ فوق صلعاتنا ـ أسمائنا	ـ ذلك كله لفظ في البرد ـ لم يطل مكثا في البر	

مما تقدّم، تبيّنت لي الأمور الآتية:

1 ـ انطباق نموذج **التكرار والتنويع**، داخل البنية التركيبية المولّدة لقصيدة كفّار باريس، على الحركات الأولى والثانية والثالثة، من المقطع الثالث المقصود بالوصف والتحليل.

2 ـ **تنامي التوليد** في جمل الأسطر الشعرية، بالحركتين الرابعة والخامسة، من المقطع المذكور، بحيث تكاد توازي الجمل الفرعية الجملَ فرعية الفرعية (8/7). وهذا واضح في المثال الذي اقترحته (المشهد الثالث)، ودلّ على **ذروة التوليد** التي بلغها الشاعر للدلالة على **ذروة معنوية** ماثلة في صورة الذات (الوجودية، المستلبة) المنسجمة مع الإطار المكاني الموصوف.

3 ـ **افتراق بنية المقطع** (أو المشهد الشعري) ذات الأقسام المتعدّدة (أو الحركات) والمتنامية في التوليد، عن النتاج الشعري العربي المعاصر، وتمايزها عنه. ولعلّ تلك البنية **تحاكي بنية باريس**، بل صورتها المتعدّدة المناظر.

4 ـ اعتماد الشاعر آلية التكرار والتنويع (حركات: 1 ـ 2 ـ 3)، في مقابل **اعتماده آليات التداعي والتصاعد والربط** (حركتنا: 4 ـ 5) في المقطعين الرابع والخامس؛ بحيث شرع في الحركة الرابعة بمكوّن طبيعي (الرذاذ) كان قد أشار إليه في المقاطع الثلاثة الأولى متّصلاً من حيث دلالته بكلمة (البرد).

5 ـ قصد الشاعر إلى **الإيحاء بالوحدة العضوية** بين أقسام مشهده الشعري الخمسة، بأن جعل يكرّر جملة مفصلية («وصلنا إلى قصر البرد»)، في مطلع المشهد الشعري الثالث (قسم اول) وفي ختام النشيد (القسم الخامس). علماً بأنّ الجملة الآنفة هي أكثر إفصاحاً عن هويّة المكان الذي كان سبق أن المح إليه في المقاطع الثلاثة الأولى، وعنيت به باريس.

إذا، تتكشّف الأقسام المذكورة عن **بنية ثلاثية** للمقطع الثالث هي الآتية:

1 ـ **خلفية شوارع البرد:** (الأقسام: 1 ـ 2 ـ 3)

2 ـ **إرهاصات الذات وصورتها:** (القسم: 4)

3 ـ **باريس منزوعة الأسطورة:** (القسم: 5)

ويمكن القول إن الشاعر يلعب، خلال هذه البنية، على وترين دلاليين وهما **التلميح والتصريح/** حينا بعد حين.

6 ـ ولكن الإيحاء بالوحدة العضوية في هذا النشيد يتمّ، أيضاً، من خلال تكرار مفردة واحدة هي **البرد**، والتي وردت ستّ مرّات، في المقاطع كافّة.

7 ـ إنطلاقاً من التوصيف السالف، الذي اعتمدته على المقطع الثالث –دون المقاطع الأربعة عشر الأخرى ـ خلصت إلى أَنَّ التراكيب الجملية التي تتشكل منها الأسطر الشعرية كافة في القصيدة تتميّز **بتعقيد تركيبي** متقدّم، يتجاوز التبسيط التركيبي لدى الكثيرين من الشعراء مجايليه، ممن تحصر تراكيبهم في خانتي **التكرار والتنويع، دون التوليد.** وتلك **سمة أسلوبية** أكيدة تميّز كتابة الشاعر عباس بيضون بعامة، وتطبع قدرته على تأدية **تجربته الشعرية** المميّزة دلالياً.

5 ـ **خلاصة المستوى التركيبي ـ الهندسي:**

حاولت، في هذا المستوى، أن أصف **التراكيب الجملية** التي تشكّلت منها القصيدة من أجل أن أتقصّى درجة **تعقّدها** ودلالته على المعاني فيها. وقد اخترت مشهدا شعرياً واحداً، من أصل الخمسة عشرة التي تتألف منها القصيدة. وقد تبيّن لي أن التراكيب فيه بلغت **ذروتها، بدليل كثرة الجمل فرعية الفرعية**، المتولّدة من الجمل الفرعية ومن القيود اللاحقة بالجملة المولّدة الأساس.

ولئن أبانت دراسة هذا المستوى عن **درجة التعقيد التركيبي** الذي ميّز كتابة عباس بيضون الشعرية، وأشارت إلى **مسوّغه الدلالي**، الكامن في تعبير الذات

الوجدانية ـ الغنائية عن درجة الاغتراب والاستلاب حيال صورة المدينة السالف وصفها، فإنها لم تطمح إلى جعلها معيارا نهائياً لتحديد رتبة الأسلوب الشعري أو الأدبي. وإنما قصدت اعتباره دالا على **سمة** دالة من سمات الكتابة الشعرية، ليس إلاّ.

3 ـ 1 الخلاصة المنهجية:

مما تقدّم، ثبتت لنا بعض النتائج، ولبثت بعض الأمور موضع التجريب، ما دامت الأبحاث التي نقوم بها، على صعيد تحليل النصوص وتبيان صلاحية بعض المصطلحات النقدية أو بطلانها، لم تبلغ منتهاها بعد.

وأهم هذه **النتائج** الآتية:

1 ـ اعتبار **المقاربة الرموزية المتداخلة**، أي تلك التي يتداخل فيها النظر في المستويات المقصودة بالدراسة (بمفهوم تودوروف ودوكرو وغريماس)، والتي يتألف منها النص الأدبي مع النظر في **الدلالات السياقية والنفسية والفلسفية والأسلوبية والفنية** وغيرها مما تستدعيه **الظاهرة اللافتة** في المستوى، هي المقاربة التي تكفل للقارىء ـ المحلل أن يسبر أغوارها كاشفا عن الدلالات الكامنة فيها. وهذا ما سعينا إلى تطبيقه لدى معالجتنا **مدوّنة** محدودة ولكن متجانسة، وعنينا بها القصيدة ـ النشيد «كفّار باريس» للشاعر عباس بيضون.

2 ـ اعتبار أن صلاحية المقاربة الرموزية، السالف وصفها، رهن بتحقيق الباحث أو المحلل **وصف المستوى** وصفا موضوعياً، أي **وصف مكوّناته اللغوية** والتركيز على المظاهر **اللافتة** فيه، وفق معايير التكرار والتماثل والتضاد

والمجاورة والانتماء والقرابة. ولعلّ الحكم على هذه الصلاحية متروك للقارىء الباحث لإيفائها حقها.

3 ـ الأخذ بمبدأي **الربط والتعميم**، ونعني بهما ربط الدلالات المستفادة من السياقات ومن مساءلة العلوم المرجعية بشأنها ـ والانطلاق بها إلى النتائج العامة المتصلة بالجنس الأدبي، أي قصيدة النثر، وبالأسلوب المميّز الذي عرف به الشاعر عباس بيضون.

4 ـ اعتبار **الشواهد الوفيرة** التي أوردناها في سياق التدليل مجرّد علامة على موضوعية النقد الذي أجريناه، وعلى الامكانيات الكثيرة المتاحة للتحليل.

وفي الختام، نقرّ أن العديد من الظواهر، في ما خصّ قصيدة النثر، تحتاج إلى دراسة متأنية، من مثل ألإيقاع الداخلي والخارجي، والصور البيانية، ومفهوم البنية وغيرها. ونأمل الخوض فيها لاحقاً.

2 ـ 3 ـ المصادر والمراجع:

1 ـ الشعر

* بولص، سركون (2008)، عظمة أخرى لكلب القبيلة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا.

* بيضون، عبّاس (2007)، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

* جابر، عناية (1995)، مزاج خاسر، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت.

* الجنابي، عبد القادر (1998)، مرح الغربة الشرقية، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت.

* جهاد، كاظم (2006)، معمار البراءة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا.

* حاوي، خليل (1972)، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت.

* سعادة، وديع (1992)، بسبب غيمة على الأرجح، دار الجديد، بيروت.

* شاوول، بول (1985)، الهواء الشاغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ناصر، أمجد (1990)، وصول الغرباء، دار الجديد، بيروت.

2 ـ النقد الأدبي العربي:

* أبو زيد، أنطوان (1998)، مقدّمة لدراسة قصيدة النثر ما بعد أنسبي الحاج، في مؤتمر «اللغة العربية في لبنان»، منشورات البلمند.

* البستاني، بطرس (1998) محيط المحيط، الطبعة الثالثة، مكتبة لبنان ناشرون.

* حسن، عبد الكريم (2008)، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا،

دار الساقي، بيروت.

* داغر، شربل (2006)، القصيدة العربية المتأخّرة: الشاعر بدلا من النظام، منشورات البلمند.

* زكريا، ميشال (1082)، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

* السرغيني، محمّد (1987)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء.

* كرم، أنطون غطّاس (2004)، ط 2، في ألأدب العربي الحديث والمعاصر، دار النهار، بيروت.

* لحمداني، حميد (2003)، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت.

* المرتجى، أنور (1987)، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

* المناصرة، عزّ الدين (2002)، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

* الملائكة، نازك (2004)، ط 12، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت.

* الناصر، إيمان (2007)، قصيدة النثر العربية: التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، مملكة البحرين.

3 ـ النقد الأدبي الأجنبي:

ADAM, Jean – michel, (2001), 4 ed, Les textes, types et prototypes Nathan, paris.

* BRONCKART, Jean – paul, (1994) Le fonctionnement des discours, Delachaux et niestle, paris.

* Cohen, jean (1966), Structure du langage poètique, Flammarion, paris.

* Ducrot, Oswald – Todorov, Tzvetan, (1972), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, paris.

* GUIRAUD, Pierre, (1979), 9 ed, la stylistique, que sais – je? Puf, paris.

* Greimas, A,J (1972), essai de sémiotique poétique, Larousse, paris.

* Greimas, Aj – Courtes, j, (1979) Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris.

* KRISTEVA, Julia, (1974), la révolution du langage poétique, seuil, paris.

*MOLINO, Jean – GARDES – TAMINE, joelle (1992), 3ed, introduction a l'analyse de la poésie, 1 – vers et figures, PUF, paris.

* MOLINO, Jean – GARDES – TAMINE, joelle (1988), introduction à l'analyse de la poésie, 2 – De la strophe à la construction du poème, PUF, paris.

* Nadeau, Maurice, (1991), reed, Histoire du surréalisme, seuil, paris.

* PAZ, Octavia. (1970), Versant Est, gallimard, Paris.

* RIFFATERRE, Michael, (1978), sémiotique de la poésie, seuil, paris.

* RUWET, Nicolas, (1972), Langage, musique, poésie, seuil, paris.

* Todorov. T, Empson. W, Cohen.j, Hartman. G,Rigolot.F (1979) Sémantique de la poésie, Seuil, paris.

ـ *III* ـ

قصيدة النثر العربية

المعجم والإيقاع والبِنَى

في أعمالِ الشعراء: وديع سعادة، عبده وازن، وبسَّام حجار

I ـ مقدّمة:

لمَّا كانت قصيدةُ النثر العربية (أو قصيدة بالنثر بحسب شربل داغر) قد بلغَتْ حداً مفرطاً في الإتساع والنّثر والحضور، في أدبنا مطلع القرن الواحدِ والعشرين، وأحدثت إشكالياتٍ كثيرة على حد قول عز الدين المناصرة[1]، فقد باتَ البحثُ فيها (قصيدة النثر) يشكل «تحدِّياً، ما دام الخوض في أدبيتها يستلزم الإنصراف عن شؤون البلاغة القديمة»[2]، وتركيز النظر على أهم مكوِّنات هذه الأدبيَّة، وفق منطوق العلوم الحديثة، من مثل علم الرموزية (Sémiologie léttéraire) الأدبيَّة، الذي يدرس مستويات النص المختلفة، والبنيوية وهي جزء من كشوفات الألسنية الحديثة، وقواعد الصرف والنحوِ والتركيب، وعلم الدلالة وغيرها مما يعني القارىء المحايد، أو الباحث على «استخراج البنيان التركيبي والدلالي

---

1 ـ المناصرة، عز الدين (2002)، إشكاليات قصيدة النثر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

2 ـ TAMINE. J.G (2009). Pour une Rhétorique de la poésie Semen. Rures. Org document 5893.

للنص ـ العلامة ((Greimas, Cortès, 1979)، ونعني به النص الشعري الماثل في قصيدة النثر.

ولئن عمدنا في دراستنا هذه، التي حصرناها في نتاج ثلاثة شعراء (وديع سعادة، عبده وازن، بسام حجار)، إلى تركيز قراءتنا الرموزية على ثلاثة مستويات (المعجم، والإيقاع، والبنى) من تلك التي تميز قصائد النثر، من دون المستوى البلاغي في تكوين النص الشعري المعاصر، فإنَّ الحصر كان بغية التركيز والإضاءة المعمقة على موضوع القراءة، أي المدوَّنة المختارة، وعلى المستويات المدروسة.

وبالعودة إلى المنهجية التحليلية التي نزمع اعتمادها، في هذا البحث، نقول إنّ هذه المنهجية الرموزيّة مستمدة من الكشوفات التي أنجزها العديد من الباحثين، أمثال: ياكوبسون، وريفاتير، ومولينو، وجينيت، وكوهين، ودي قارغا، ورويت، ومينيه وجان ـ ميشال آدم، وغيرهم. من دون أن نهمل خير ما توصلت إليه أعمال الباحثين العرب، في هذا الشياق.

II ـ عينة الدراسة:

أما عيّنة الدراسة فقد جعلناها تطاول أعمال ثلاثة من شعراء قصيدة النثر يفترض أنهم ينتمون إلى الجيل نفسه، أو ثلاث مجموعات شعرية هي: «أبواب النوم[1]، للشاعر عبده وازن، و«رتق الهواء، للشاعر وديع سعادة[2]، و«بضعة أشياء»، للشاعر بسام حجار[3]. أما العبرة من عدم حصر الدراسة بكتاب أو شاعر دون آخر، فهي تجنّب التعميمات الخاطئة التي قد ينحرف إليها دارسُ نص واحد

1 ـ وازن عبده (1996)، أبواب النوم، دار الجديد ـ بيروت.

2ـ سعادة وديع (2005)، رتق الهواء ـ دار النهار ـ بيروت.

3 ـ حجار، بسام (1997)، بضعة اشياء ـ منشورات الجمل ـ كولونيا، ألمانيا.

أو كاتب واحد، إذ يطلق أحكاماً تطاولُ النوع برّمته، وبالمقابل، قد تتيح هذه الدراسة المقارنة ـ مقارنة لغوية ودلالية ـ للباحث، أن تكون استخلاصاته ذات صدقيَّة، وواقعية.

علماً أن الباحث، شأني، قد يضطره التعمق والشمولية إلى تقصي بعض المظاهر المدروسة في ما يتجاوز العيِّنة المشار إليها، على ما نقوم به في ما يلي من الصفحات.

III ـ موضوع الدراسة:

ولمّا كانت قصيدة النثر (أو بالنثر) كائناً أدبياً ـ أسلوبياً ـ لا يزال خاضعاً للكثير من وجهات النظر وردود الفعل التي تتراوح عمقاً وصدقية، وموضوعية، فقد رأينا أن نركز على جانبَيْن قلّما تطرق إليهما النقاد، إذ تناولوا قصيدة النثر، وعنيتُ بهما: المعجم، والإيقاع، وهذا يعني بالمنظور السيميولوجي أن يتناول الناقد شأني، مستويين من اللغة الشعرية في نتاج الشعراء الثلاثة المذكورين، المستوى المعجمي، والمستوى الإيقاعي.

على أن دراسة هذين المستويين تستلزم، بدءاً وتوصيفاً شبه شامل لكلا المستويين؛ إذ جعلنا نصنِّف الكلمات التي تتألف منها القصائد العائدة إلى كل شاعر، إلى حقول معجمية كبرى أو عوالم معجميّة، من مثل: عالم الجسد، والزمان، المكان، الطبيعة، الحالات، الشخصيات، الأدوات. في حين جعلنا نتتبّع الظواهر المعجميّة المتكررة، في كل قصيدة على حدة، إلى الظواهر التركيبية اللافتة في تكرارها، على امتداد مجموعة شعرية بعينها، أو نتاج شعري بذاته. حتَّى إذا انتهينا من مرحلة التصنيف، انتقلنا إلى مرحلة التاويل، ساعين فيها إلى استخراج الملاحظات الدالة على خصوصيَّة كلٍ من الشعراء الثلاثة، من حيث استراتيجيتهم الدلالية.

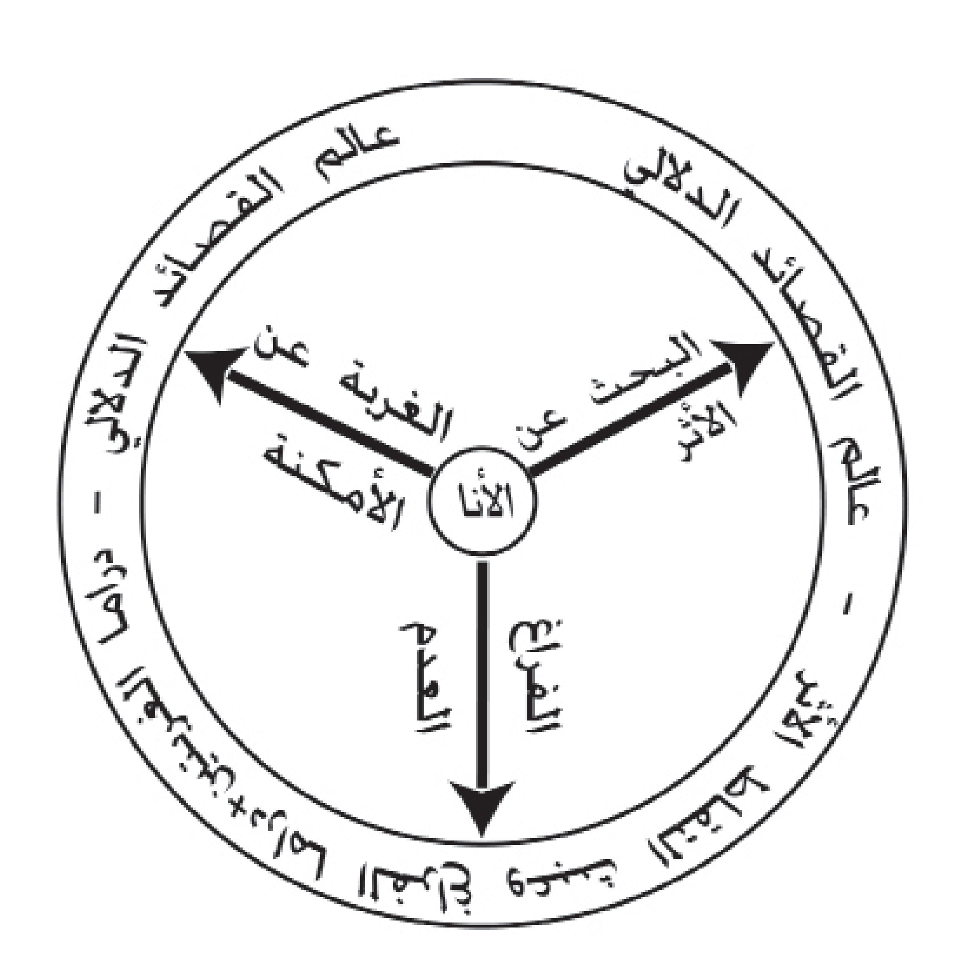
4 ـ المستوى المعجمي:

1 ـ 1 ـ وديع سعادة

يصدر وديع سعادة في اختياره مفرداته من حسٍّ بالانتماء إلى عالم أوَّليّ، بل بدئي ونقيّ، وغير متناهٍ في كبره (الأرض، الجبال، السهول، الوديان، الأإمكنة).. ليصح أن يُعلن، في سياق شعره، أنه لا ينتمي إلى هذا العالم الذي سبق وصفه، ولربما لكي يتاح له في خلال صنعه شبه ـ عالمه أن يتمرد عليه، وذلك بأن يصنع في مقابلهِ عالماً آخر متناهياً في صغره (البيت بيتي، حائط، الحوض، شبطين...) هو عالم تركيز النظرة أو المكان الذي من خلاله تُعتلن **الغربة القصوى**، الفيزيقية والأنطولوجية في آن معاً، غربة. الفرد المقيم في بلاد نائية، ولا صلة جوهرية تربطه بها، عن بلاد أولى، عن وطن أوّلي، هو «إرث الموتى» على حدّ قوله. وهذا ما لا تقوى عليه الكلمات المفردة، المستقلة بذاتها، وإنما الكلمات صعيد، ومادة كلامية، وقد بلغت حدّ التنخيب ألأقصى في عين الشاعر سعادة حتى صارت تشكل خطوط عالمه الأولى، نسيج الشعر عينه.

وبالنظر إلى السياقات التي اندرجت فيها الكلمات النامية إلى عالم الجسد والمكان ـ الذي سبقت الإشارة إليه ـ ينكشف للقارىء أن للشاعر كيانا مفتتاً، وذاتاً مشتتة يسعى الكلام عبثاً أن يحقق رغبتها الأهم وعنيت بها التحام، واتحاد عناصرها الأولى وتبديد غربتها التي ما ونيت تتعاظم على امتداد المجموعات الشعرية العشر. غير أن اللافت في معجم سعادة، إلى جانب التضاد بين صورة العالمين المكانيين السالف ذكره، إيراده كلمات ـ مفاتيح في متون القصائد (من مثل: الصوت، والصرخة، والطير، والنظرة، والشيء)، ولا سيّما في مجموعته الأخيرة (رتق الهواء) والتي بدت لنا تشكل بالمحصلة الأخيرة، جزءاً من الاستراتيجية الدلالية التي يتبعها الشاعر والتي بلغها في مساره الشعري؛ فإذا كانت **الكلمة ـ المفتاح**

«**الصوت**»، وهي تعني استطالة ذات الشاعر، **والأثر** تخلفه وراءها، وقد جال في متاهات الدنيا الغريبة، وحانت لحظة روايته، من قبل صاحبه لئلا يزداد الأخير ضياعاً، فإن **الكلمة ـ الموضوع «الفراغ»**، حضرت بقوة في متون قصائد عديدة، فشكلت برأينا ذاك الأساس القيمي الذي تقوم عليه الخلفية الدلالية لنتاج شعري بذاته، لاعتباره الفراغ أو صنوه العدم، ناظماً الوجود، ومسقطاً على أشيائه ظلالاً موشحة باليأس، والعبث واليقين باستحالة تحقق وعد التئام الضفتين. وبين هذين، أثر الذات والأساس القيمي، ينهض الطرف الثالث في هذه الإستراتيجية، الدلالية، وعنيت به ذات الشاعر.



ترسيمة 1 ـ الإستراتيجية الدلالية في شعر وديع سعادة.

ولئن رأيت «أنا» الشاعر، وديع سعادة، في بعض القصائد ملحة في إعلان وجودها، بفعل رغبتها في الكتابة عن صوت (بودي أن أكتب رواية عن صوت»)، فإن ذلك الإعتلان إلى كونه شرطاً أول من شروط الغنائية ـ من دون أن يكون الأخير ـ هو الذي يمهد السبيل للفعل، فيطلق إرادة الأنا في معرفة الأثر الذي كانت خلفته وراءها أو الذي أيقنت أنه لها وعبثاً تسعى إلى حيازته بالكلام، وان ملتفتة ومتحولة، احياناً إلى (أنت) و (هو) من دون أن يطرأ على استراتيجية الشاعر الدلالية أي تبديل يذكر.

إنّ ما حسبه الشاعر وديع سعادة، درامية كبرى مستفادة من مجرَّد إعلانه الشعري تكسُّر أناه واستحالة التئامها، وديمومة غربتها في المكان وبين اشياء العالم وكائناته، إن هذه الدرامية هي منبع الشعرية الأهم لديه، وهي التي تكسب مستويات الكلام الأخرى في القصائد عمقها الدلالي ومسوغ رمزيتها التي تنحو غلى قدر من المباشرية الواقعية والغنائية، الناهدة إلى تجاوز حسيتها نحو أثيرية هي بدورها شرط للتصعيد الشعري المنشود. ومع ذلك، يظل في هذه الإستراتيجية الدلالية قدر من التبسيط الناجم عن بعض البديهيات التي ينطلق منها الشاعر، وديع سعادة، والتي لازمت كتابته الشعرية الأخيرة، من مثل استغراقه في الكلام على وجهة نظره الفكرية العدمية ـ الوجودية[1]، وإيثارة الوهن والفراغ والعدم، باعتبارها أسساً قيمية لشعره، واعتباره كل ذلك الكلام مندرجاً في باب الشعر في حين درج العالم النقدي على فصل باب آراء الكتّاب والشعراء عن نتاجهم ألأدبي.

ومنهـا كذلـك، إيمانـه الشـديد، بـل المفـرط ببعـض العبـارات التـي يفـترض أن تكـون كلـمات وشـبه ـ جُمـلَ ـ مفاتيـح في قصائـده: «بـودي أن أكتـب..»، «يريـد أن يعـود» و«كتـب» و«أريـد أن أقـول».. و «بـودِه»، و«شـيئاً»، و«رمـاد»، وغيرهـا حتـى ليـكاد

---

1 ـ وديع سعادة ـ رتق الهواء ـ دار النهار، بيروت، 2005 ـ ص ص: 9 ـ 30.

يفتتح ببعضها قصائد، من دون أسلبة أو إعادة نظر في الصياغة، الأولى، وكأنما الشعر في هذه الحالة، ينزل خاماً لديه، أي صافياً وحائزاً شعريته العالية بلا مواربة أو تصنع... مع ذلك، فإنَّ توازناً داخلياً بيِّنا ينهض في المستوى المعجميّ، بين العوالم المعجمية الكبرى كافة، ولا سيَّما بين عالم الطبيعة (غمامتين، شجرة، طير، ذبابة، الريح، النهر، الماء، نبع الحديقة، حقولا، العشبة) وعالم الأشخاص (الفقراء، فلاحين، العمال، روح، جبران رومانوس، الملاك، عميان) يتبدى لنا فيهما أن لذات الشاعر نصيراً هو الطبيعة، في مقابل انتفاء ذكره المدينة أو شيئاً من إطارها.

IV ـ 2 عبده وازن:

ومـن ثـم نلتفـت إلى نتـاج عبـده وازن ولا سـيما الأخـير منـه، وعنيـتُ بـه «أبـواب النـوم» و «سراج الفتنـة» و «نـار العـودة»، ونجيـل النظـر، أول الأمـر، في معجمـه؛ فنلحـظ لديـه اطـراداً في المنهـج عينـه الـذي كان بـاشره منـذ مطلـع الثمانينيـات، حتـى بلوغـه الـذروة في كتابـه الأخـير «نار العـودة». وأول مـا لفتنـا في تصنيفنـا العـوالم التـي انطـوى عليهـا المعجـم، بـروز **عـالم الطبيعـة**، بل طغيانـه عـلى عـالم المـكان، والزمـان والجسـد، وغيرهـا. ذلـك أن العـالم الشـعري الـذي أراد الشـاعر عبـده وازن أن يكـون إطـاراً لتجربتـه، وحاضنـاً لـرؤاه وتأملاتـه، كان لا يـزال ذاتـه: عـالم الطبيعـة، بكائناتهـا الأثيريـة (الهـواء، النسـيم، الغيـم...) وبفضاءاتهـا العليـا (السـماء، الشـمس، القمـر، أفـق، نجـوم). ونباتهـا الزاهـر والمثمـر (الشـجرة، أغصـان، زهـرة، العشـب، التفاحـة، الزنبقـة، الـوردة...) وحيوانهـا المرفـرف دون غـيره (يمامـة، عصفـور، نـوارس، فراشـة)... وحيواتهـا السـائلة (الأنهـر، ضفـاف، مـاء، بحـر، المـوج)... وأمدائهـا الأرضيـة (السـهول، رابيـة، هاويـة، وهـاد، حدائـق،..). غـير أنّ الناظـر في هـذا المعجـم الطبيعـي الأثـير لـدى الشـاعر والأليـف، منـذ «الغابـة المقفلـة»، والمتنامـي عـلى الصـورة التـي وصفنـا، يجـد أن العنـصر الطبيعـي في شـعر وازن إلى جانـب كونـه

ركنـاً أساسـياً في المشـهد الشـعري ـ والقصيـدة مجموعـة مشـاهد شـعرية مشـاوقة ومتكاملـة لـدى وازن ـ فهـو النسـيج الرمـزي الـذي يمـد «أنـا» الشـاعر بالقـدر الـكافي مـن الـدلالات التـي لا تملكهـا الكلـمات العاريـة، مـن مثـل قولـه: سريـر القمـر، شـجرة الحلـم، شـمس الألم، زهـرة الـوداع، أقحوانـة القلـب، عصافـير الصدفـة، عنقـود امـرأة، عنـب النـوم، سـماء القلـب، شـمس العزلـة، كآبـة الشـجرة، وهـي جميعـاً **صُـور نفسـيّة**، وإلى جانـب كونهـا تملـك دلالـة تصعيديـة (Transendentale) يظهـر بهـا الشـاعر الحـالات المتعاقبـة عليـه. ذلـك أن المنهـج التأمـلي الإشراقـي الـذي شـاء أن يتبعـه الشـاعر عبـده وازن، عـلى مـدار نتاجـه الأخـير، قـد أفـضى بـه إلى اعتـماد هـذه الصـور النفسـية ذات الإيحـاءات المتفاوتـة عمقـاً وثـراءً، عـلى حـدٍّ مـا كان مالارميـه دعـا إليـه بقولـه: «ليـس التعبـير، وإنمـا الإيحـاء، أسـاس كل الشـعرية الجديـدة»[1].

وكان هذا الإيحاء على ما بدا لنا، خادماً طيِّعاً في لغة الشاعر وازن لإبراز سعيه إلى الكشف عن أغوار نفسه، ولكشفها على النور الذي وجدناه متدفقاً من ينبوعين اثنين، في آن معاً؛ ينبوع العالم المتمثل في أركان الطبيعة المثالية، وينبوع الحالات التي تعمل اللغة على إخراجها إلى الوجود. («أيها الضوء الراقد في عينيّ...».

حتى لكأن يوتوبيا سامية كبرى، بل مسيحية متعالية، كامنة في ما وراء الكلمات، ومن خلالها، يجهد الشاعر عبده وازن في إخراجها قصائد، وإنشادها، موجة إثر موجة. ومن هذا المنطلق، فإن معجم «الوجه والعينين» الذي استحوذ على غالب معجم الجسد، لديه، في كتابيْ «أبواب النوم» و«سراج الفتنة»، وإن دلَّ فعلى

1 ـ TODOROV, Tzvetan – Symbolisme et interpretation – Seuil, 1978 . p. 83.

نزعة لدى الشاعر إلى استجلاء هويته، بل وجوده ومعنى صيرورته وانكساره في الزمن، وانتصاره عليه عبر جسد المحبوبة وحضوره المخلص. أما الضوء أو النور، فهو الحاضر الأكبر في خلفية كل القصائد، لدى وازن، في كتابيه «أبواب النوم» و «سراج الفتنة»؛ ذلك لأنه أي الضوء، وفق منطوق الإستراتيجية الدلالية التي اتبعها الشاعر، هو العلاقة الأكيدة على وجود الخلاص الميتافيزيقي، وإنْ لبثت (العلامة) مبثوثة في حالات «الأنا» المستلبة والمظلمة، وإن منثورة في آوناتِ الألم المجرَّدة من أي إطارٍ، ومن بث المعاناة الذي يحسنه الشاعر.

«ظلت راحتاها

مبتلتين بالسرِّ

الذي نضج به الضوء» (ص: 55)

«الحجر ينصتُ بصمتهِ الكامد إلى الضوء الذي تجترحه السماء» (ص: 59)

«دع يدكَ تسيل في الضوء، فالضوء عذبُ كوجه أحببتَهُ..» (ص: 38) بيد أن المنهج الإشراقي الذي كان التزمَه الشاعر، في المجموعتين الشعريتين «سراج الفتنة»، و «أبواب النوم»، نجده وقد انزاح لتحل بديلاً له يوتوبيا الحيرة الوجودية، في لغة شعرية بات الضوء فيها علامة منقوصة الجاء، وعديمة الفعل والفعالية:

«ماذا يبقى لك هنا

سوى ضوء عينيكَ

يتمايل شعلة شاحِبة» (ص: 42)

«حين لا ضوءَ

لا عتمة» (ص: 35)

«الضوء الذي سقط عليها

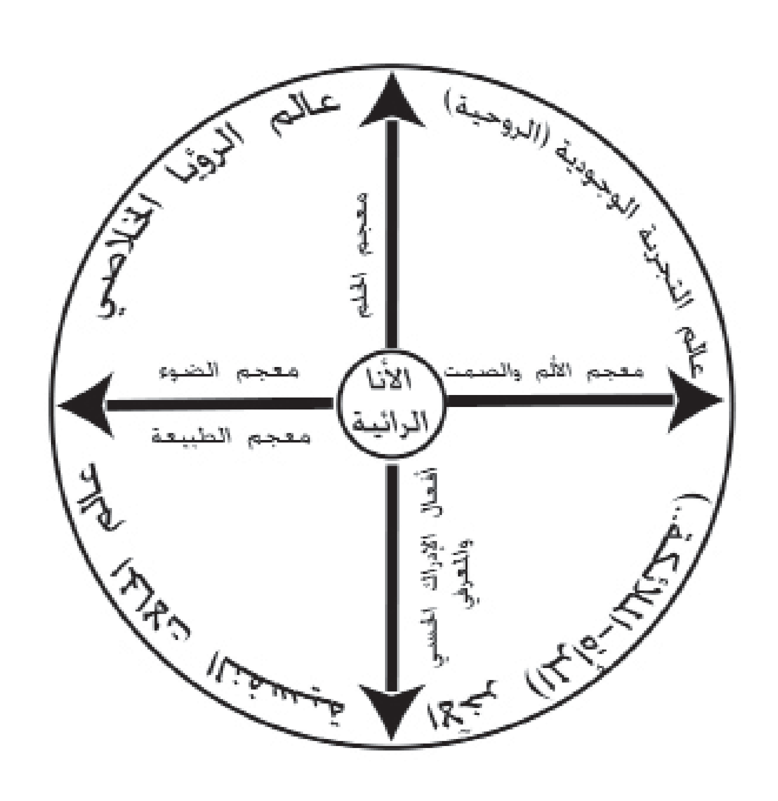
لم يروِ جفافها..» (ص: 55)

حتى لا يقوى سوى الحلم، بل استراتيجية الحلم، إذا صح التعبير، على النفاذِ إلى عالم الأشياء، وإيلاد المشاهد الرؤيوية التي ألفتها الذات التأملية الإشراقية الأولى:

«شجرة الحلم أشد حنواً من الغمام الذي يغمر الحقول» (ص: 101)

«إحلمْ فقط، حين تحلم تنفتح البوّابة..» (ص: 101)

وفي ما يشبه المحصلة، شبه الأخيرة، لدراسة المستوى المعجمي في شعر وازن، يمكن القول إن الشاعر، وعلى مدار نتاجه المتواصل، وسعه أن ينمي معجماً بالغ التنوّع والانسجام والاتساق في آن؛ ذلك أن المنهج التأملي الإشراقي الذي انتهجه الشاعر، مضافاً إليه الغنائية المصفاة بالتجربة الوجودية ـ الخلاصية، هو ما دفعه إلى انتقاء المفردات والكلمات ـ الرموز وصهرها في بنيان قصيدته بالنثر، بنياناً تصير معه مخلصةً من إيحاءاتها الأولى، بعد أن كانت لا تزال عناصر تشكل اللغاتِ الشعرية الرومنطيقية والرمزيّة والبرناسية على حدٍ سواء.



الترسيمة 2 ـ الاستراتيجية الدلالية في شعر عبده وازن.

IV ـ 3 ـ بسّام حجار:

ولئن كان الشاعر بشّام حجار أكثر احتفالاً بمعجم المكان، من مجايله عبده وازن، ذي النزعة التأملية السالف ذكرها، فإنّ عنايته الشديدة بما يتجاوز المكان يجعل السجلّ المكاني، لديه، في أدنى الإشارات والعلامات التي تستوطن فيها أنا الشاعر، وسط عوالم الشعر المتداخلة والمتراكبة والنافية بعضها بعضاً على ما نذكر لاحقاً. والحال أننا، لدى معاودتنا قراءة مختارات الشاعر بَسَّام حجار، «سوف تحيا من بعدي»[1]، ونظرنا في مجموعته الأخيرة بضعة أشياء[2]، وأجرينا تصنيفاً للمعجم في نتاجه الشعري السالف، فوجدناه بمجمله نامياً إلى الأنا الحميمة المعاصرة، المفردة بذاتها، والمنطوية على مكان عزلتها الداخلي، والحاملة همّ الكائن في عزِّ وحشته وانفصاله الدراماتيكي عما يحيط به، و «عريه الوجودي» على حد تعبير جورج باتاي[3].

وفي هـذا السـياق، ترسـم الإشـارات المكانيـة، مـسرح الأنـا الداخـلي، وعنيـتُ بـه الإطـار شـبه الواقعـي الـذي تخطـه الأنـا الشـاعرة، منطلقـاً لمسـارها في العـالم (البيـت، الغرفـة، الشرفـة، الرواق، الحجـرة، العتبـة، الجـدار، السريـر، السـقف، البـاب، الصالـة، الفنـاء...) وفي صحبة أشـيائها (الخاتم، العلبـة، الغطـاء، قلـم الحـبر، الـكاس القفـص، الأوراق، المبسـم، السـيكارة، الكـرسي، المزهريـة، المصابيـح، الصليـب...). ولـئن جعلـت الأنـا الشـاعرة تسـتعرض مـا يفـترض أنـه يصنـع ألفتهـا مـع هويتهـا، في المـكان، فإنهـا لاتَنِـي تسـقط عـلى ذلـك المـسرح الحميـم كلّ تلاويـن الوحـدة

1 ـ حجّار، بسام، سوف تحيا من بعدي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت 2001 ـ 250 صفحة.

2 ـ حجّار بسام، بضعة أشياء. منشورات الجمل ـ كولونيا ـ 1997 ـ 95 صفحة.

3 ـ BATAILLE, Georges – Seuil – 1978. p. 85

والضيق والجمود الميت والإرهاق. حتى ليخيّل إلى القارىء، شأني، أن معجم المكان الحميم ذاك آيلُ بدوره إلى التفكك والحياة والسيلانِ والإنغلاق، حيناً بعدَ حين، تبعاً للأحوال التي تتوالى على الذات الشاعرة:

«الخزانة التي تحفظ جوفها «القديم...» (ص: 17)

«مكعبات الضوء التي تتراصف في

الزجاج المحتجر..» (ص: 22)

«كأن الباب

إذ يُغلق في الصباح

مقفلٌ على ذاته..» (ص: 35)

«أحذية

وثياب

ومرايا يابسة» (ص: 46)

«لكن الرعشة ليست من الخوف

من ضيق النافذة

أو ندرة الهواء..»

أمّا المسرح المكاني الأكبر إلى حيث تمضي الذات الشاعرة فحدوده مبهمة وعامة، وله صورتان على ما تبدّى لنا؛ الصورة الأولى ترتسم معالمها في مسار للذات، عابر ومستقيم إلى شبه ـ عالم، غير ذي ملامح ولا قسمات ولا دلائل ـ ما دام خارجاً عن الذات ـ ولأنه مكان للعبور المحضِ ولإثبات خفة الكائن وتلاشيه (الأرصفة، النفق، الجسر، المدينة، التلة المبنى، الباحة، المنظر...). ومع ذلك، فقد تراه ينحطّ دليلاً لمسار هذه الذات، خارج إطارها المكاني الداخلي واللصيق بحركة الجسد؛ ولعله يكون فسحة لكسر الانضغاط والثقل التي يحياها الشاعر،

غير أن توالي صُوَر المكان الخارجي، على ما ذكرنا، سرعان ما يشي بأن المسعى الذي باشره الشاعر، في هذه الإطلالة، هو عبثي، وبأنّ المأساة، بل الفجيعة هي أعظم من أن تبددها الأمكنة المذكورة:

«الأشجار وثمارها

ظلال لأيدينا

الحفرة

والصحراء

والغابة

أيضاً..»

وقد غلبت هذه الصورة في مجموعته الشعرية «لأروي كمن يخاف أن يرى». في حين أن الصورة الثانية لذلك المسرح المكاني فأدعى أن تكون مجازاً محضاً، بل عنواناً دالاً على تحوّل صوفي، آل إليه تأمل الشاعر في صيرورته والمه الذاهب به تصعيداً، إلى أن ضاعت معه حدود المكان، فاستحالت أحوالاً شتى، تستدعي وقوفه لدى كل منها، على غرار أبواب النِّفّصري:

«درب كالهواء...

دربُ كالصلاة...

درب كالشقاء..

دربُ كالغماءْ...

دربُ كالحلم..

دربُ كالطريق...»

وذلك في كتابه «بضعة أشياء».

ولكــنَّ مــا يلقــي بثقلــه في نســيج اللغــة الشــعرية، لــدى بسّــام حجــار، ليــس الإشــارات المكانيــة الغائمــة، ولا صــور الطبيعــة الغارقــة في قتامهــا ونأيهــا، وإنّمــا **معجــم الحــالات**

التي لا يزال الشاعر يطلق عبرها نفثاته وأناته وآلامه وضيقه من الوجود، وضحكه وبكاءَه ونشيج كلامه وصمته، وسلسلة من المشاعر تتراوح بين التعب والضجر والندم والخوف والأرق والرقة والمشقة والسراب ولهفة القلب، وغيرها. ولكأنّ جوهر الشعر في كتابة بسام حجار يكمن في تخريج تلك الطاقة الإنفعالية المشتعلة بها، وحدها، تصير اللغة الشعرية وهاجة وسامية ولا نهائية في دلالاتها. وعلى هذا، فإن الغنائية الصارخة التي ينفرد بها بسام حجار، عن الشاعَرْين عبده وازن ووديع سعادة، متأتية، برأينا، من قدرته الفائقة على تقنية تلك المشاعر الدفاقة في نسيج قصيدته، بعد أن يحسن التمهيد لها، ويبتدع زاوية للنظر فريدة، كل مرة، على ما ينبغي لقصيدة النثر أن تلتزمه لتحيا. ولئن كانت الغنائية، السالف وصفها، تتدفق في المجموعات الشعرية « لأروي كمن يخاف ان يرى» و«فقط لو يدك»، سطوة السراب والموتِ والوحشة والغياب، وقد اكتست اللغة فيها غلالاتٍ من الصور الشعرية ترتفع فيها الأمكنة والأشياء والأزمنة إلى مصاف الكائن وحالاته، فإنَّ تحوّلاً بارزاً طرأ على هذه الغنائية، منذ كتاب «مجرد تعب» وصولاً إلى مجموعته الشعرية الأخيرة «بضعة أشياء»، وفحوى هذا التحوّل، في غنائيته، بل أهم ما بات يميزها أن الشاعر بسام حجار، سلك صراحة سبيلَ الإنشاد وأردفه بمجال رمزي آخر كان لا يزال كامناً في لغة حجار الشعرية، وعنيت به المجال الصوفي. حتى باتت لغته الشعرية، وفق هذا المنظور، نتاج أربعة مستويات متضايقة وهي: المستوى المعجمي، الذي ازداد التركيز فيه على الحالات والمشاعر، والمستوى التركيبي، الذي شهد بنيةً صارت معها القصيدة الواحدة نشيداً مؤلفاً من حركات متوازية ومتكاملة، والمستوى البياني ـ البلاغي الذي جعل الشاعر يحشد فيه، لا الصور الشعرية الفريدة والغزيرة التي لطالما حفلت بها المجموعات الشعرية السابقة فحسب، وإنما صور ومشاهد التجربة العدمية القديمة وقد توشحت بالنزعة الصوفية، على مدار كتاب «بضعة أشياء»:

«قال اتبعني

والملاك غريبي

وكنتُ غريبَهُ الذي يتبع

رفّة الجناح..

وحفيف الغلالة التي نُسجت

من أمصال الضوء

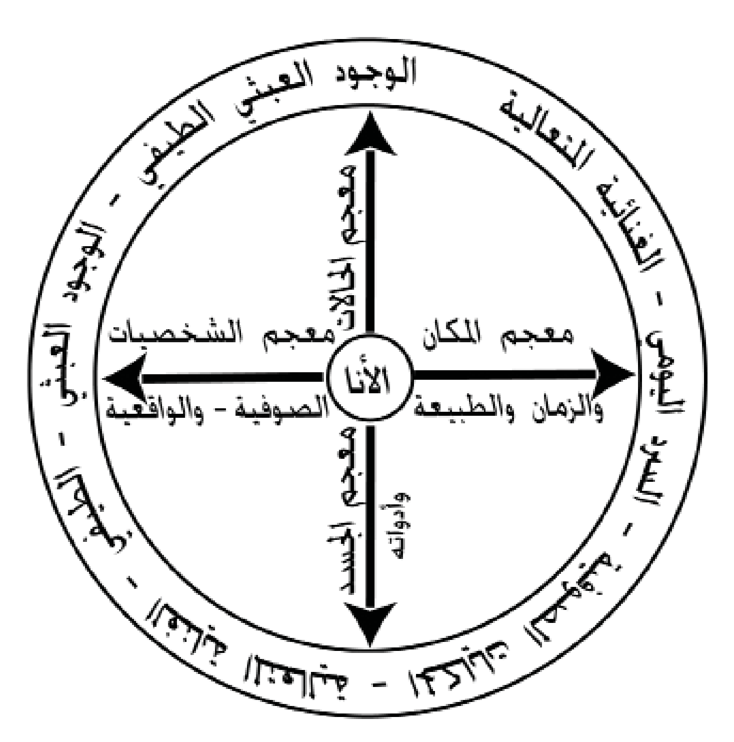
والسعالِ الخافت...» (ص: 20)

ومن المستوى الإيقاعي الحاضر بقوة، من خلال مظاهر التكرار والتوازن ـ المتوازي، في كِلا المستويين المعجمين والتركيبي.

«وكنت أخافُ الظلام

وكنتُ أخاف المساء» (المتقارب)

ومما تقدَّم، تبين لنا أن معجم الشاعر بسام حجار، الذي سبق لنا عرض أهم عوالمه، وبعد استنطاقِ دلالاتهِ، أن ثمة استراتيجية دلالية اتبعها (الشاعر) في مرحلتي نتاجه الشعري ـ اللتين أشرنا إليهما في سياق الدراسة.



الترسيمة 3 ـ الاستراتيجية الدلالية في شعر «بسّام حجار».

ففي المرحلة الأولى (لأروي كمن يخاف أن يرى، فقط لويدكِ، مهن القسوة) نجد أن المستوى المعجمي، بأهم عناصره وعوالمه، كمعجم المكان والزمان والطبيعة والجسد ومعجم الحالات، كان قد صيغ ليخدم تعبير الشاعر عن عبثية وجوده، ههنا، مع ما يلزم تعبيره من غنائية صارخة ظهرتها درامية يومية، بل حميمة، أغلقت على كيان أنا الشاعر، حتى لا خلاص ولا منفذ إليه. أما المرحلة الثانية (مجرد تعب، بضعة أشياء) فقد تميزت بتوظيف الشاعر الأسلوب التصوفي (الشخصيات: يوسف، الملاك، الطيف، الرؤى، والحالات) في سبيل إعلان عبثية الوجود، ولكن بغلالة طيفية بينة. أما الغنائية التي لبثت ملازمة هذا الإعلان، فقد بانت ناجمة، عن درامية من نوع آخر، عنيتُ بها يقين الأنا بغيابها وطيفيتها، فصارت في هذا السَّياق، متعالية، أيوبية، مركبة تركيباً معقداً، إذ مضى ينشىء الشاعر فيها نوعاً من المسار الرؤيوي المتسلسل والآيل إلى اليقين بانفصال الأنا انفصالاً عظيم القسوة، عن العالم الآخر، عالم الموتى وعالم السكون والحقيقة المطلقَيْن:

«ودلني الملحُ

فرأيتُ ظمأ الينابيع والآبار...

فرأيتُ السراب...

وأنفقتُ عاماً تلو عام..

وما دلني الملاكُ

وما عرفتُ الطريق

بل عرفتُ البعدَ

لا ينتهي..» (ص ص: 22 ـ 23).

IV ـ 5 ـ المستوى الايقاعي:

لدى كلامنا على قصيدة النثر (أو بالنثر) التي انبثقت عن الشعر، أو انشقت عنه، أو توالدت من ذاتها، في عالمنا العربي، نقول إنّ قواعد جديدة ناظمة لها، ما ونيت تتوالد وتتناسل، وتتهجن ثم تتلاشى، لتنبت على أعقابها قواعد أحدث وأكثر ملاءمة وأمانة للزمن المعاصر.

وعلى هذا، فإن دراستنا المستوى الإيقاعي، في قصيدة النثر، ممثلة بالشعراء اللبنانيين الثلاثة، على سبيل المثال، سوف تطاول الأنساق المعجمية والتركيبية المتكررة في القصائد، بالإضافة إلى ظواهر التوازن ـ المتوازي في شعر النثر، باعتبارها جميعاً بدائل عن الوزن والقوافي والأروية[1]. ولدى تتبعنا الأنساق المعجمية المتكررة، لدى كل من الشعراء المذكورين، نعمد إلى المقارنة بينهم بلوغاً إلى الخلاصات الممكنة.

V ـ 1 ـ الكلمة المتكررة في القصيدة:

ففي حين نجد الشاعر عبده وازن مكرَّراً الكلمات التالية في كل من قصائده: القمر[3*]، الألم[3]، الدمعة[3]، النار[6]، وجهي[7]، وجهي[4]، أجراس[3]، السماء[6].

نرى الشاعر وديع سعادة مكرراً الكلمات التالية:

الصوت[4]، الصرخة[4]، الفراغ[4]، النسمة[6]، المكان[5]، النتفة[6]، التبغ[4].

بينما ترد قصائد بسام حجار الكلمات التالية:

الملاك[10]، الرائحة[7]، يدي[2]، يدي[2]، الدرب[12]، يوسف[7]، طيف[5]، الظل[6]، الجدار[6]، الآن[7].

---

1 ـ Molino, Jean – GARDE – Tamine, Joelle – Introduction à l'analyse de la poésie – 1 – P. U. F Paris j 1992 – 3e éd P. 234.

(*) ثلاث مرات.

بيد أن الإشارة إلى هذه التكرارات، وإن دلَّت على تمايز بيِّن في الهواجس التي تحكم لغة كل من الشعراء الثلاثة، لن تكفي وحدها للدلالة على الايقاع الناجم عنها في كل القصائد المعينة.

عبده وازن	وديع سعادة	بسام حجار
«**القمر** الذي دهمه الفجر غدا أرق من قربانة السماء. إذا حدقت فيه أبصرت وهاداً يصاعد منها غمام ضؤوه الكابي يتلاشى في أفق بنفسجي كلما انقشع الصبح وسع السفوح. **القمر**: تبلغ به الرقة حتى يتوارى فلا يبقى منه إلا طيف ضئيل في الفجر حين يتأخر **القمر** عن مباته تتلاشى فضته تحت وقع سهام الضوء. وفي الجلد البنفسجي يرتفع لهاثه نقياً كصلاة الملائكة...» (ص 20) [سراج الفتنة]	«بودي أن أكتب رواية عن **صرخة** خرجت من فم شخص وهو يموت، وها مت في الفضاء ثم عادت تبحث عنه. **صرخة** تريد الرجوع إلى الفم الذي خرجت منه إلى رحمها، نبعها الجاف. بودي أن أكتب عن **صرخة** تعود إلى صاحبها الميت وتعرف ماذا كان يريد أن يقول بودي أن أعرف ماذا يقول ميت **لصرخته** وماذا تقول **الصرخة** للفضاء» (ص: 32) [رتق الهواء]	«لم أحسب أن للهواء بهجة هي **الرائحة** التي تسري في نسماته:........ **رائحة** البيت **رائحة** المرأة بجواري في السرير، في سيارة ألأجرة على الرصيف، **رائحة** البرتقال والتبغ بعد الطعام الغداء، **رائحة** أبي بعد الاغتسال **رائحة** الكتاب بين يديّ **رائحة** الكلمات بين يديّ، ليتني عرفتها...» (ص ص: 30 ـ 31) [بضعة أشياء]

وعليه، فإن وضع ثلاث قصائد للشعراء الثلاثة حيث تتكرر كلمة لافتة في كل منها، يتيح لنا استخلاص النقاط التالية:

1 ـ أنّ التكرار يغطي القصيدة كلها، وبمختلف أقسامها، وذلك في القصائد الثلاث المذكورة.

2 ـ أن مواقع الكلمة المكررة، في كل من هذه القصائد، قد تكون مختلفة، في حالتيْ قصيدتيْ عبده وازن، ووديع سعادة؛ ولئن أورد الشاعر عبده وازن كلمة **قمر**، في مستهل مقطعين شعريين، فإنه يعمد إلى إيراد الكلمة نفسها في آخر الجملة الأولى من المقطع الشعري الثالث، وذلك **حفظاً للتنويع** في موقعية الكلمة ـ المفتاح (Le mot – clef)

وقل الأمر عينه في ما خص قصيدة وديع سعادة، حيث وردت كلمة **صرخة** في منتصف جملتين واقعتين، الأولى في مستهل القصيدة، والثانية، بعَيْد منتصفها. أما كلمة الصرخة الأخيرة، فترد في آخر الجملة، ما قبل الأخيرة.

3 ـ أنَّ لهذا التكرار قيمةً **تركيبية ـ دلالية** حاسمة في بنية القصيدة؛ بدليل أن موقعية الكلمة المكرَّرة، في كل من القصائد الثلاث، ومحوريتها الدلالية، تجعلانها مركزاً مولداً للإيقاع والدلالة والتركيب في آن معاً.

وبالتالي، فإن هذه الكلمة المكرَّرة، على هذا النحو يصحّ تسميتها حيناً بالكلمة ـ المفتاح، في حال كان مداها الدلالي غير مباشر، اي لا يتَّصل بالثيمة (Thème) الرئيسية في العمل الشعري وحيناً آخر بالكلمة ـ الموضوع (Mot _ Thème)، في حال كان مداها الدلالي متصلاً اتصالاً مباشراً بالموضوع الرئيسي في القصيدة، كما هي الحال بالنسبة لكلمتي الصرخة، والرائحة.

4 ـ ولئن اتخذت كل كلمة ـ مفتاح وكلمة ـ موضوع، في القصائد الثلاث المذكورة موقعاً إعرابياً معيناً (**عبده وازن:** مبتدأ + مبتدأ + فاعل، **وديع سعادة:** مجرور + معطوف + مجرور + مجرور + فاعل)، (**بسام حجار:** خبر + خبر +

خبر + خبر + خبر + خبر) فإنها جميعاً دليل ساطع على أن قصيدة النثر، اللبنانية العربية بنماذجها الثلاثة التي ذكرنا تُعنى بتقنية التكرار باعتبارها إحدى التقنيات ذات الوظيفتين: الإيقاعية والدلالية، وبالقدر نفسه من الأهمية.

ولعلّ انفراد الشاعر بسام حجار بالموقعية الإعرابية ذاتها (خبر) على امتداد القصيدة، يشي بإيلاء الكلمة ـ الموضوع لديه (رائحة) وظيفة إيقاعية بارزة، من دون أن تقلل تلك الموقعية من محمولها الدلاليّ؛ بل إن إمعان النظر بسياقات الكلمة ـ الموضوع يبين لنا، بتعداده الروائح على مدار القصيدة (المطرة الأولى، العرق، البيت، المرأة، البرقال، التبغ، أبي، الكتاب، الكلمات) يبين لنا أن الشاعر كان قصد إلى الإيحاء بمظاهر الحياة التي أوشك على الإقرار بها، لو لم تفته معرفتها، قبل أوانِ الحالة العدمية التي بات غريقها.

V ـ 2 ـ الصيغ المكرَّرة:

على أنّ تقنية أخرى تندرج برأينا، في باب المستوى التركيبي اصلاً، وهي الصيغ المتكررة في قصائد الشعراء الثلاثة؛ ونعني بهذه الصيغ التراكيب الجملية أو شبه الجمل، والتي يكون لها دور بنائي، من حيث الدلالة والإيقاع والتشكيل على حد سواء.

ولدى تتبعنا هذه الصيغ المتكررة في نتاج الشعراء المذكورين، وجدنا أن الشاعر عبده وازن يؤثر تكرار الصيغ التالية في مجموعته الشعرية «سراج الفتنة»، على سبيل المثال، والتي نعتبرها صيغاً مولِّدة (Matrices) النسيج الدلالي ـ والتركيبي في القصيدة.

«وراء المرآة

وراء المرآة..» (ص: 9)

«لو نظرتُ...

لو نظرتُ...

لو نظرتُ..» (ص: 18)

«دع يدكَ...

دع الضوءَ...

دعِ الضوءَ...» (ص: 38)

«أيها الصوت...

أيها الصوت...

أيها الصوت...

أيها الصوت...

أيها الصوت...

أيها الصوت..» (ص: 55)

وهذه الصيغ الأربع هي من أصل سبع عشرة صيغة متكررة في المجموعة كلها. أما الشاعر وديع سعادة، فقد وجدنا في كتابه «رتق الهواء» الصيغ المكررة التالية:

«يريد أن يعود...

يريد أن يعود...

يريد فقط أن يعود...» (ص: 30)

«بودي أن أكتب..

بودي أن أكتب..

بودي أن...» (ص: 32)

«أريد أن اقول لكما شيئاً...

أريد أن أخبركما...

أريد أن أقول لكما شيئاً...» (ص: 37)

وغيرها من الصيغ المتكررة، والتي بلغت عشراً في المجموعة المذكورة أعلاه.

في حين وجدنا أن الشاعر «بسام حجار» «يؤثر تكرار الصيغ التالية في كتابه «بضعة أشياء»:

«أعدكِ أن أنام...

أعدكِ أن أنام...

أعدِك أن أنتظر...

أعدكِ أن أنام...

أعدكِ أن أنام...

أعدكِ أن أنام...» (ص ص: 8 ت 15)

«قال الملاك اتبعني...

قال الملاك اتبعني..

قال الملاك اتبعني..» (ص ص: 18 ـ 25)

«قال أنه متعب...

قال أنه متعب...

قال أنه متعب...» (ص ص: 45 ـ 58)

وغيرها من الصيغ المتكررة التي بلغت الثماني، في المجموعة المذكورة أعلاه؛ ولدى نظرنا إلى هذه الصيغ/ أمكننا استخلاص الملاحظات التالية:

1 ـ أنَّ الصيغ المكررة هذه أدت دوراً إيقاعياً لافتاً يكمن في معارضة صيغ غير

مكررة، في القصيدة عينها؛ بحيث ينجم عن تلك المعارضة تنبه، من قبل القارىء بأن ثمة انقطاعاً تركيبياً ـ دلالياً، في بنية القصيدة، دالاً على انقطاع المنطق الكلامي في نقطة معينة إنتصاراً للتعبير المقطعي التعبيري، مثلاً:

«وراء المرآة... A

إذا نظرتُ أبصرت B

وراء المرآة... A

تنظر لتبصر B»

وقل الأمر عينه في ما خَص الصيغ المتكررة في القصائد الأخرى بالمجموعات الشعرية الثلاث، ولا سيّما القصائد ـ الأناشيد في نتاج بسّام حجار.

2 ـ أنَّ الصيغ المكرَّرة أدت دوراً بنيانياً، في غالب الأحيان؛ فلو نظرنا إلى غالبية الصيغ المكرَّرة لدى كلّ من الشاعرين عبده وازن ووديع سعادة، لوجدناها تشكل المفاصل المقطعيّة التي تتكوّن منها القصيدة النثرية أو بالنثر، وتتجاوز كونها مجرَّد علامات على غنائية بارزة يمكن الإستدلال عليها من السياقات كافة. ولئن صحَّت الملاحظة الآنفة على مجموعة بسام حجار الأخيرة (بضعة أشياء) فإن اندراج الصيغ المكررة في قصائد طويلة لديه، يجعلها بمثابة علامات مقطعية دالة على حركات متناغمة ومتكاملة، تؤلف بدورها **نشيداً** ذا بنيان غنائي خاص، كما هي الحال، في القصائد: «اتبعني قال الملاك»، و «بضعة أشياء لا أعرفها»، و «بضعة أشياء أعرفها وحدي»، و«حكاية يوسف»، وفي هذه الحال، فإنّ الصيغة المكررة الأولى في كل نشيد تعتبر بمثابة **اللازمة** التي تعين الحركات في النشيد المذكور.

V ـ 3 ـ المتوازيات المتوازنات

تشكّل المتوازيات ـ المتوازنات (Parallelismes) مظهراً إيقاعياً تركيبياً آخر، يضاف إلى المظهرين اللذين سبق الكلام عليهما، ولسوف نورد نماذج دالة عليها، مأخوذة من نتاج الشعراء الثلاثة:

- **وديع سعادة:**

«خفيف حتّى الإنهاك من مشقة الخفة

تائه حتى الطفح بكثرة تشعبات الفراغ» (ص: 33)

«من تيه إلى تيه»

من فراغ إلى فراغ» (ص: 39)

«يقتل ذبابة فتنبت فراشة»

يقتل فراشة فينبت طير...» (ص: 45)

«يداً تريد أن تصافحه

«فماً يطلب قبلة» (ص: 54)

- **عبده وازن**

«لم نكن نرفع صلاة

لم نكن نحني رؤوسنا» (ص: 6)

«كمن يرفع يده...

كمن يلقي نظرة شاحبة...

كمن يرمي أقحوانة القلب..

كمن يفتح عينيه...

كمن ينسى فجأة...» (ص: 15)

«هل يمكن ملاكاً مثلك أن يغمض عينيه؟

هل يمكن شجرة مثلك أن تنحني على أوراقها؟

هل يمكن يمامة مثلك أن تسقط في النسيم؟» (ص: 18)

- **بسّام حجّار**

«لا تصدقي ضحكتي أو بكائي...

لا تصدقي رقتي أو ثيابي..» (ص: 8)

«أن التعب تعبٌ..

و الليل ليلٌ..» (ص: 12)

«أحبني كما أحببتُ أن يكون..

أحببته كما يحب أن أكون..» (ص: 14)

«أسلمتْني الدروبُ إلى الدروب

وأسلمتْني الأبواب إلى الأبواب..» (ص: 87)

«لم أكن ضالاً فاهتديتُ

لم أكن سائلاً فوجدتُ..» (ألبوم العائلة، ص: 11)

«كان الكرسي شاغراً على الشرفة

...

كان المساء غامراً الأرجاء كلها..» (ص: 24)

«خشية ألا ترحل معه، قالوا.

خشية أن يضلّ الطريق «قالت..» (ص: 31)

«هذه السترة،

هذا القميص،

هذه القبعة،

هذا المعطف،

هذه المنشفة،

هذا المغلف،

هذه المفكرة،

هذا القلم،

هذه المحبرة..» (ص: 43)

V ـ 4 ـ التحليل:

«إن لعبة المتوازيات ـ المتوازنات هي التي توفر الإشارات الدالة على أن هذه الصفحة تنتمي إلى النمط النصي نفسه (البلاغي الشعري) الذي تنتمي إليه القصائد الأخرى..» (J.M. Adam, 1992). وبالتالي، فإنَّ تواتر هذا القدر الكبير من الصيغ الجملية المتشابهة، من غير ما تكرار، من شأنِه أن يولِّد الإنطباع لدى القارىء بوجود إيقاع داخليّ معيَّن، وأنَّ هذا الإيقاع سمة فارقة، في نص قصيدة النثر، عن غيرها من النصوص والأنواع الشعرية.

- **وديع سعادة:**

لدى النظر إلى المتوازيات ـ المتوازنات التي استخلصناها من كتاب وديع سعادة («رتق الهواء، 2005)، تبيَّن لنا أنَّ لهذه الأشكال التركيبية عدة وظائف، أهمها:

1 ـ **وظيفة إيقاعية** سبقت الإشارة إليها، وهي من أهم خصائص اللغة الشعرية المعاصرة، ولا سيّما وظيفة الإيقاع الداخلي، بديلاً عن الإيقاع الخارجي، المتوفّر في الشعر التقليدي والحرّ.

2 ـ **وظيفة دلالية** تتمثَّل في إيجاد بؤرة تناظرية (Isotopie)، أو ثيمة فرعيّة، تتمحور حولها الترابطات الدلالية في سياقات القصيدة، أو توجِّه الأخيرة الوجهة المقصودة (الواعية) أو غير الواعية، مما يشكل تنويعاً مفاجئاً في المسار الدلالي العام.

3 ـ **وظيفة بنائية أو بنيوية**، تتمثَّل في الدفع بالنسيج اللغوي Texture قيدِ التكوُّنِ، في القصيدة، إلى التشكل في بنية تامة. ويعني هذا الأمر أن لهذه التراكيب، في المقام الأوَّل دوراً تأليفياً ـ بنيوياً، وقد تجلى، في المقام الثاني، في الوظيفة الإيقاعية التي سبقت الإشارة إليها.

إذن، تشكل التوازيات ـ المتوازنات لدى الشاعر وديع سعادة (في عمله الأخير، «رتق الهواء) أشكالاً دالة على الاستراتيجية الأسلوبية ـ الدلالية التي اتبعها (الشاعر) سعادة، في كتابه الأخير.

«بودي أن أكتب رواية عن صرخة...

-     - -   -

بودي   أن   أكتب   عن صرخةٍ» (ص: 32)

«مَدَّ فراغاً منه إلى الوراء

-

مَدَّ فراغاً منه إلى الوراء

-

مَدّ تجويف نظرة

-مَد تخيُّلَ صوت...» (ص: 33)

فإلى كون هذه التوازنات ـ المتوازيات فاعلة وذات أثر إيقاعي، لأنَّها تشدّ انتباه القارىء إلى كسرِ خطية الجملة، ودفعه إلى التلفظ بهذه المتوازيات عمودياً، فهي تسهم إلى حد كبير، في تكوين نسيج القصيدة اللغوي؛ فالقصيدة الأولى التي شكلت من جملة مولدة كبرى («بودي أن أكتب رواية عَنْ صرخةٍ خرجت من»...). على حدِّ ما ذكره «آدم» (J. M. Adam) ودعاه بالقالب الإصطلاحي النصي» (ص: 71، آدام)؛ ذلك أن الجملة المولدة هذه (أو القالب الإصطلاحي)، سوف تشكل الخيط الرئيسي الذي منه تتوالد أطرافه الأخرى، اي أقسامه المصنوعة على صورته، وتكوينه (اللغوي)، ولكن مضافاً إليها تفاصيل أخرى، وعليه، فإن الجملة المولدة الكبرى، التي تعتبر خبراً أو حدثاً مفترضاً في الزمن الآتي (بودي أن أكتب رواية عن **صرخة خرجت من فمِ شخص**/ وهو يموت..) يكون موضوعاً لتفعيل القصد الشعري كلاماً (شعرياً)، تفتح الاحتمال لولادة **جُمَل صغرى** هي بمثابة **التنمية السردية للخبر** الكامنِ في الجملة الكبرى:

«صرخةٍ **تريد الرجوعَ إلى الفمِ الذي خرجت منه**... ج ص[1]* 1

بودي أن أكتب عن **صرخةٍ تعود إلى صاحبها الميت...** ج ص 2

1ـ J.M. Adam. Pour lire le poème. De boeck. 1992 – Paris. Belgique

* ج ـ ص ص 1 = جملة صغرى أولى...

«بودي أن اعرف ماذا **يقول ميت لصرخته...**» ج ص 3

وعلى هذا المنوال، تمضي القصيدة الثانية (حيرة الذاهب) التي يقومُ نسيجها اللغوي على **جملةٍ مولدة كبرى** هي الجملة التي يفتتح بها الشاعر القصيدة:

«ترك أعضاءَه ومضى...» (ص: 33)

وهي (أي الجملة المولِّدة) تشي **بخبر مجازيٍّ** سرديّ، مفاده أنّ امرءاً تخلى عن أعضائه (بلا قدم، ولا يد، ولا قلب..)، وفق نموذج **الكائن العدمي** الذي لا يني الشاعر يرسمُهُ لدى وَقفاتِه ذات البُعد الحجاجي[1] («محاولة لحم أحرف، محاولة إكمال كلمة، ص 9 ـ 30) ولا تلبث أنْ تستدعي الجملة المولدة جملاً صغرى، يواصل بها الشاعر تنمية المسار السردي الوجودي الذي اختطه.

للكائن الشعري، في القصيدة:

«مَدَّ فراغاً منه إلى الوراء.. (ج ـ ص 1)

مَدَّ تجويف نظره (ج ـ ص ـ 2)

مَدَّ تخيَّل صوت..» (ص: 33) (ج ـ ص ـ 3)

تلك عيِّنة بسيطة مما يوفره كتاب وديع سعادة (رتق الهواء) من متوازيات ـ متوازنات يوظفها الشاعر لإحداث إيقاع شعري داخلي، كما لتأليف الفضاء الشعري والنسيج التركيبي الذي تتألف منه القصيدة. ولعل القارىء، شأننا يعجب من كثرة المتوازيات ـ المتوازنات، في القصائد الأخرى، بل في أغلب القصائد التي تشكل منها المجموعة الشعرية من مثل قصائد: "الورقة" شيء، نسمة، نقطة، حين اراد القاعد أن يمشي، يمدّ يداً، لشخص في الرّماد، مكان الحائط. وهي جميعها، ـ تقوم على استراتيجية تنمية بنية القصيدة اللغوية ـ الدلالية، من خلال

1 ـ TAMINE, J.G. Pour une Rhétorique de la poésie (2007) Semen. Rures, org/ document 5893. html

الجملة المولدة الكبرى، وسعيه إلى توليد جمل فرعية أو صغرى، من هذه الجملة المولدة، من خلال تقنيتَيْن أساسيتين هما: تقنيتا التكرار والتنويع (Molino, Tamine 1988)، تكملهما تقنيَّة **الربط المنطقي** بين ما يتمُّ تكراره وتداعيه، من أفكارٍ وصورٍ وثيمات فرعية، في القصيدة، وبين ما يقتضيه السِّياق اللغوي أو نسيج النص من وصلاتٍ (جمل، شبه جمل عبارات..) حتى يصير دالاً أو مكتملاً.

التكرار	التنويع	الرَّبط المنطقي (اللغوي)
كتب شيئاً	على ورقة	شيء ما كان يريد أن
كتب شيئاً	بأحرف كبيرة	يفعله/ ولا يتذكره الآن
يريد أن	يفعله	ما هو
يريد أن	يعود ويقرأها	
يريد أن	يفعل ذاك الشيء	

قصيدة (الورقة، ص: 36)

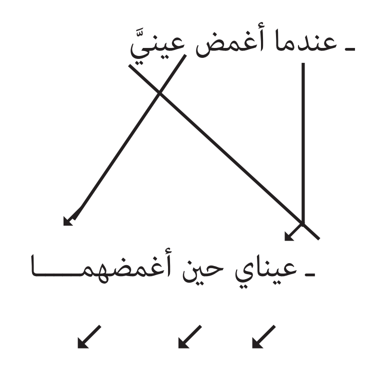
مما تقدَّم، تبين لنا أن الشاعر، وديع سعادة، إذ يلجأ إلى المتوازنات ـ المتوازيات في أغلب قصائده (رتق الهواء)، فمن أجل أَنْ يحقق الوظيفتين ألأساسيتين اللَّتين سبقت ألإشارة إليهما، وهما: الوظيفة الإيقاعيَّة (الداخلية) التي يفترض بها أن تطبع قصيدة النثر بما يفرقها عن القصيدة المنظومة، والوظيفة البنائية ـ وهي الأهم برأيي ـ التي تكفل للشاعر تشكيل قالب عام أو بنية تكون إطاراً تركيبياً جديراً بالموضوع أو الفكرة (أو الثيمة) التي يعالجها الشاعر، في هذه القصيدة.

- **عبده وازن:**

أما الشاعر عبده وازن فلا يختلف عن الشاعر سعادة، في اتباعه المتوازيات ـ المتوازنات، سوى في بعض المظاهر. وفي حين نجد لدى الشاعر وازن ميلاً إلى تكرار بعض الصيغ، والتراكيب، وتشكيل جُمَلٍ متوازية ـ متوازية على مدار أقسام بعينها في القصائد، نجده أكثر اعتماداً على تقنية التنويع، من الشاعر سعادة، من دون أنْ يعني ذلك حُكْماً تفضيلياً البتة.

التكرار	التنويع	الربط المنطقي
عندما أغمض عينيّ	ينبثق قوس قزح/ تحت القوس تندلع نافذة	وفي آخر المنظر
عيناي حين أغمضهما	«أطل على بئر تسكنها الملائكة/ وأعمق قليلاً	ينبثق منظر آخر
عندما أغمض عينَّي..	«أبصر الوجه زنبقة...	
تخونني عيناي عندما أغمضهما	«الأزرق يدلهمّ كسراج الوداع	
عندما أغمض عينيّ		

وقد نجد لدى الشاعر عبده وازن، نوعاً من **تقليب الصيغة الواحدة**، في أكثر من بداية مقطع شعري، إبعاداً من الإملالِ والتكرار الجاف:



ـ (تخونني) عيناي عندما أغمضهما

وعلى هذا يوظف الشاعر تلك الصِّيغ، والجملَ المتكررة والمتشابهة والمتنامية من نسيجها الداخلي، في هدفٍ واحدٍ، هو تيسير تكوين بنية النص الشعري. وبالتالي، يصير الإيقاع الداخلي، غير المقصود من قبل الشاعر، مظهراً ثانوياً ملازماً للأداء الشعري.

وقد يميل الشاعر إلى الاعتماد على **التكرار**، تقنيةً أولى في صياغة التراكيب الجملية، والمقطعية التي تشكل بنية النص الشعري، على ما أشرنا. أما التقنيّات الأخرى، ولا سيَّما التنويع والربط المنطقي، فقد اعتمدها الشاعر وازن، لتنمية الجمل الشعرية، بل المقاطع باعتبار أن كلّ مقطع محطة تأملية، أو مشهداً شعرياً تفصيلياً، لموضوعة واحدة، في مسارٍ وصفي انطباعي غالب على ما عداه. بل يمكن القول إن الشاعر اعتمد تقنية التنمية للتوسع في المقاطع الشعرية التي كرر مطلعها فحسب.

التكرار	**التنمية**	**الربط المنطقي**
ـ هذا الغامض/		....
السَّاكنُ....	قعرَ عينيكِ	....
ـ هذا الغامضُ/		....
الذي......	لا تضيئه شمس/	

ولا يحتويه ليل!...

ـ هذا الغامض/ ينغلق كصدفة المستحيل/...

الذي... صوتُ أم هبوب أسى/..

ـ هذا الغامض/

المتردد كصدى المجهول/

اضطراب النظرة أم رجعة القلب/ ....

ـ هذا الغامض/

الذي يطلّ على شفير الغيبوبة/ ....

ـ الذي يلتمع كشعاع دفين/..

ـ الذي يشتعل كجِمرة الموت/ ....

الذي ينقشع حجراً نادراً/...

وضوح (ص: 71 ـ 72)

وبناءً على ذلك، فقد اتضح لنا أن ثمة اتجاهاً غالباً في اعتماد تقنية التكرار ـ التنمية انطلاقاً من جملة مولدة، أو صيغة تركيبية أساسية، في القصيدة الواحدة، من المجموعة الشعرية (نار العودة) للشاعر عبده وازن. وقد تتباين نسبة التكرار، والتوازن ـ المتوازي، في أجزاء من المجموعة الشعرية، بل في قصائد معينة. حتى ليكاد ينحصر التكرار، في قصيدة (شجرة الفصول الخمسة)، على سبيل المثال، في مستهل الجملة المولِّدة أو الأساسية في كل المقطع شعري؛ ما دامت القصيدة مؤلفة من عشرين مقطعاً شعرياً، متكاملة في ما بينها، لتشكل **نشيداً** تاماً للشجرة، هو بمثابة نص تأملي ورمزيّ ديني، يخالطه شيء من الوجدانية والغنائية الرومنطيقيتين.

1 ـ لا أبصركِ أيتها الشجرة....

2 ـ تصعدين أيتها الشجرة.....

3 ـ أنظر إليكِ أيتها الشجرة....

4 ـ أيتها الشجرة المنبثقة من القلب....

5 ـ عندما تبرق ثمارِكِ...

6 ـ أيتها الشجرة...

7 ـ أيتها الأخت التي تسبق غمام الفجر....

8 ـ جذوركِ التي تسطعِ في ليل الخليقة....

9 ـ أيتها الشجرة المقدَّسة.....

10 ـ يا شجرة الغضا...

11 ـ أيتها الشجرة التي تتهادى بين تراب وغمام...

12 ـ يا شجرة دانيال النبي...

13 ـ يا شجرة الزيتون المباركة في سيناء...

14 ـ يا شجرة الزيتون...

15 ـ أيتها الشجرة الغامضة كالسرّ...

16 ـ رسولة السَّماءِ أنتِ...

17 ـ هل ترتجفين أمام العاصفة عندما تهب...

18 ـ أيتها السَّروة التي تحرس رقاد الموتى...

19 ـ أيتها الشجرة...

20 ـ لا أُبصركِ أيَّتها الشجرة...

- بسام حجار:

لـدى معالجتنـا ظاهـرة المتوازنـات ـ المتوازيـات في نتـاج بسـام حجّـار الشـعري، ولا

سيما في كتبه الثلاثة الأخيرة (بضعة أشياء[1]، ألبوم العائلة[2]ـ تفسير الرخام[3]، وجدنا أنها حاضرة بقوة، إلاّ أن استثمارها من قبل الشاعر مختلف تماماً عن استثمار الشاعرين السابقين (سعادة، وازن)، لصدوره فيها عن وجهة نظر خاصة، وعالمٍ وأسلوب مختلفة عما قبلها. فلو نظرنا إلى المتوازنات ـ المتوازيات التي أوردناها سابقاً، المستقاة من الكتاب الأول (بضعة أشياء ـ 1998):

«كنتُ واهماً

كنتُ طيفاً..»

«فلا تصدِّقي ضحكتي أو بكائي...

لا تصدقي رقتي أو ثيابي..»

«أضحكني ما لا يُضحك

وأبكاني ما لا يُبكي...»

«أحببتُ يوسف حين غادرني

كما أحبّني حين غادرتُهُ...»

«كمثل السير في الرواقْ،

كمثل النّوم في السرير

كمثل اليقظة لهنيهات..» (حكاية يوسف)

«أحبني كما أحببتُ أن يكون

وأحببته كما يحبّ أن أكون..» (حكاية يوسف)

«وكنتُ أخافُ الظّلام

---

1 ـ حجّار بسام ـ (1998). بضعة أشياء. منشورات الجمل ـ كولونيا ألمانيا.

2ـ حجّار بسّام ـ (2003). ألبوم العائلة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت.

3ـ حجّار بسام ـ (2006) ـ تفسير الرخام ـ المركز الثقافي الرعبي ـ بيروت.

وكنتُ أخافُ السَّماءَ..» (اتبعني قال الملاك)

«رائحة أبي بعدَ الإغتسال

رائحة الكتاب بينَ يديَّ

رائحة الكلمات بينَ يديَّ...» (أَسَف)

وجدنا، أَنْ هذه الأخيرة (المتوازيات ـ المتوازنات) لا تخدم، في المقام الأول، هدفاً بنيوياً، أَي لا يستخدمها الشاعر من أجل إبداع جمل توليدية أو عناوين تركيبية لمقاطع شعرية، بذاتها، بخلاف ما هي الحال، في شعر الشاعريْن السابقين. إذْ تردُ هذه الأشكال التركيبية داخل المقاطع الشعرية، وفي صلب النسيج (المتوازيات)، من حيث مضمونها، شكّل تنويعات، بل أفكاراً تفصيلية يشرح بها الشاعر فكرةً أساسية أو حالة محورية هي تماهي الكائن بشخصية يوسف الأسطورية، وإسقاط تفاصيل حياة الكائن على شخصية يوسف، في ما يشبه لعبة التمرئي أو إستعارة الهوية الأسطورية من أجل أن تكون (الأخيرة) شاهدةً على عبثية الحياة التي يحياها الكائن، بعد أن باتت أنا الكائن عاجزة عن احتمال هويتها المفردة[1].

ومما يتبين من هذه المتوازنات ـ المتوازيات أن الشاعر قصد إلى موازاة سمةٍ من سماته، وحالةٍ من حالاته، بإحدى سمات الشخص الأسطوري المقابل، ومن أولى هذه السمات أن الشَّاعر بل الكائن المتمثل شاعراً، صار يرى نفسه طيفاً، لا حقيقة له، ولا وجودَ فعلياً له، وأنَّ ثمة تودداً حصل بين هذه الذات وبين نفس يوسف حتى التخالط والحلول فيها (الذات).

ولكــن الملاحــظ أنّ الشــاعر في أعمالــه الشــعرية الأخــيرة، ولا ســيما في كتابيــه (ألبــوم العائلــة، وتفســير الرخــام)، يــكاد يتخــلّى عــن أســلوب المتوازيــات ـ المتوازنــات،

1 ـ Ricœur, Paul (1990), Soi – même comme un autre. Print _ Seuil Paris. P. 148

الثنائية أو الثلاثية، بخلافِ ما وجدناه في أعماله الأولى، وذلك لصالح **تكراره الصيغ التركيبية** داخل نسيج القصائد اللغوي:

وهذا الرأس...

وهذه اليد القليلة...

وهذه الساق...

وهذه القَدَم... (لم يقلْ لي أحدُ ما معنى الأسى)

«إني أتحدّثُ عنكَ...

أتحدّث عنكَ...

إني أتحدث عنكَ...

إني أتحدث عنكَ...

إني أتحدث عنك...

... لذلك أتحدث عني...» (مزار بجنب الطريق)

ولئن بدت هذه الصيغ التركيبية المتكررة، والمتواترة على مفاصل القصيدة ـ النشيد، خادمةً موضوعاً أثيراً لدى الشاعر، **وهو ازدواج الهويّة**، في الشعر، بين **أنا الشاعر**، باعتبارها موضوعاً للشعر، تصحُّ مخاطبتها (في لغة القصيدة)، **وبين الذات الشاعرة**، الموجودة فعلاً والمعانية واقعاً [أتحدث عنك./ لذلك أتحدث عني..]، فإنَّ هذا التكرار من شانه أن يقرِّب بين أسلوب الشاعرين (عبده وازن، وديع سعادة) في كتابتهما الشعرية، ولا سيما أعمالهما الأخيرة.

بيد أَنَّ وجه الاختلاف، بين الشاعر حجار، والشاعرين (سعادة، وازن) يبقى في ترسيخ الأول بنية القصيدة ـ النشيد، على امتداد أعماله الشعرية الأخيرة، منذ كتابه «مهن القسوة» (1993)، وافتراقه عن أسلوب قصيدة النثر الذي تميز «بالخروج عن اية بنية إيقاعية سابقة»، والتشظي والدلالي، على ما دعت إليه سوزان

برنار[1]، والذي سعى الجيل الثالث من شعراء قصيدة النثر اللبنانيين والعرب إلى اتِّباعه، في حين أن الشاعرين كانا أميلَ إلى القصيدة النثريَّة المفردة، القصيرة نسبياً، والمكثفة، منهما إلى القصيدة الطويلة، والتي يقتضيها النشيد. ولسوف نظهر ذلك التباين والاختلاف الحاصل، بين الشعراء الثلاثة، من خلال تركيزنا على البنية التركيبية ـ الدلالية للقصائد ثلاث، التي تعود إلى كل منهم.

VI ـ مستوى بنية القصائد:

انطلاقاً من مقولة أن ثمة «صلة» منهجية بين المستوى الدَّلالي وبين المستوى التركيبي (التراصفي) في الشعر، (Ruwet, 1972)، رأينا لزاماً أَنْ نجسِّد البنية التركيبية التي تقوم عليها كلُّ من قصائد ثلاث (نموذجية)، اخترناها، واحدة لكل من الشعراء الثلاثة، تمهيداً لاستخلاص بنيتها ودلالاتها الكامنة فيها.

أ ـ وديع سعادة:

الجملة المولَدة	شبه جملة	الجملة الفرعية	فرعية الفرعية
فعل + مفعول به ترَكَ + أعضاءَه	بلا قَدَم بلا يدٍ بلا قلب بلا أحشاء	الريح التي لعبت بشعرهِ تلعب الآن بفراغه	ـ خفيفُ حتى الإنهاكِ... ـ تائه حتى الطفح...

1ـ Bernard, Suzanne (1959, Réesd. 1994), Le poème en prose de Baud elaire jusqu'à nos jours – Paris. Hib. A.G. Nizet

فعل + مفعول به مَدَّ فراغاً مَدَّ تجويفَ نظره مَدَّ تخيُّلَ صوتٍ	كما كان يمدّ يداً لكنّه ليس ذاهباً إلى مكانٍ لا يذكر أنه ترك أعضاء لا يشعر أنه خفيف لم يكن صخراً من مكانٍ لم ينتبه إلى نظرةٍ لا خيال صوت له لا يقوى على مدّ فراغ	لالتقاطِ شيء الوراء بعيد جدّاً لا عودة لا وصول خرجت منه إلى ناحية أخرى	

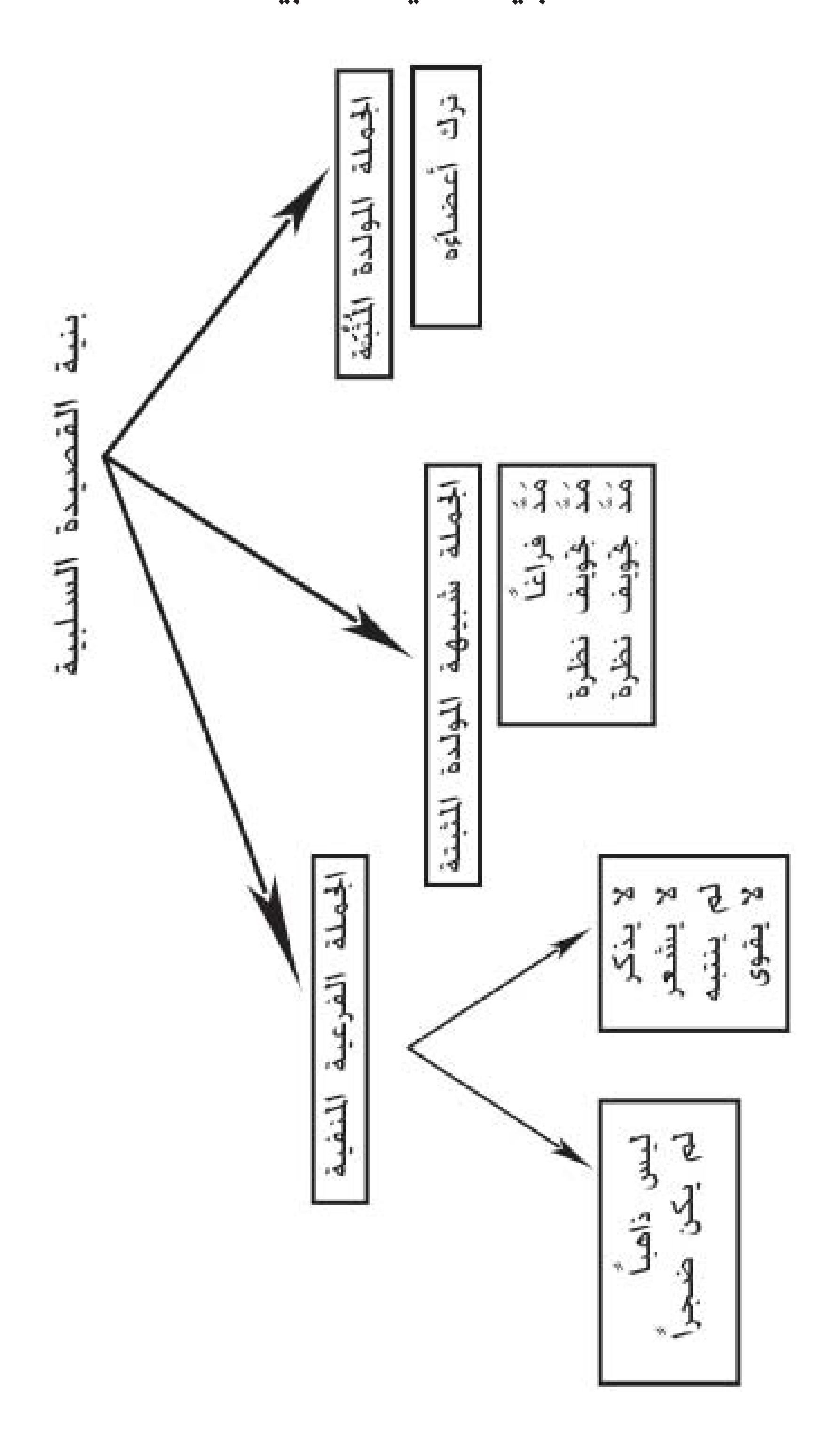
تتَّصف بنية القصيدة التركيبية، لدى وديع سعادة، بنوعٍ منَ التعادلِ بين الفِعْل السرديّ الفارغ، أو غير الماديّ والمتخيَّل، وبين إنعدام الفعل والحالة المرافقة له. ومن الملاحظ أنَّ الشاعر، على ما وصفنا، يستهلّ قصيدته **بجملة مولِّدة**، هي جملة مركّبة، مؤلفة من فعل ماضٍ ومفعول به واحدٍ، مفادها أن الكائن ـ الشاعر قصد إلى التخلي (رمزياً) عن أعضائه، وأردف صنيعه بأن **مَدّ** حوله ما يمكن أن يُسمى فضاءً تواصلياً متخيلاً (فراغ، تجويف نظره، تخيل صوت). وقد تجسَّد ذلك في **جمل شبيهة بالمولدة**، ثلاثٍ، اتخذت لها فروعاً، على ما بينَّا في الجدول السابق.

ولكـنَّ اللافـت، في الجـدول، وجـود تعـادل، بـل تـوازٍ بـين قسـمَيْ القصيـدة الأوَّلـين، حيـث الإثبـاتُ مهيمـن، وبـين القسـم الأخـير، الـذي يهيمـن عـلى جُملَـة النّفـي، بدليـل تواتـر سـت أدوات نفـي (لا،لا،لم،لا،ليـس،لم..)، يبّـين فيهـا الشـاعر بطـلان تصرفـه المتخيـل الأول، ووقـوع الكائـن، الـذي ينطـق بلسـانه، في حـال مـن التعـادل السـلبي

الوجودي، يترجمه العنوان «حيرة الذاهب» (ص: 33).

ونحن إذ قصرنا اهتمامنا على وصف البنية التركيبية لقصيدة واحدة من قصائد «رتق الهواء» للشاعر، سعادة، دون غيرها، شئنا أن ندلَّ على أنَّ أغلب قصائد المجموعة تكتب في قوالب تركيبية بسيطة، نوعاً ما، ودالة على عوالم الشاعر، وحالاته الوجودية والعدمية المتفاوتة.

بنية القصيدة السلبية



الترسيمة ـ 4 ـ

الجملة المولدة	الجملة الفرعية	فرعية الفرعية	فرعية فرعية الفرعية
(أداة + فعل مضارع + مفعول به)	لنشمَّ أريجه		
سوف نكس آنية الليل(1)	لنريقَ ماءَ نجومهِ		
	لنأسر خاتمه الفضي		
سوف نكسر آنية الليل (2)	لنسرق ملائكته	الذين يزرعونَ نومنا بالهديل بالرأفة	
سوف نكسر آنية الليل (3)	لنأسرَ أشجارَهُ	التي تسطع في أحلامنا	

يتَّضح من جدول البُنى التركيبية الذي خصصناه بوصف الجمل التي تألّفت منها قصيدة «الليل وآنيته»، للشاعر عبده وازن[1]، أنَّ التراكيب فيها بسيطة للغاية؛ ومكمنُ البساطة أنَّ الشاعر يعتمد التكرار تقنية أساسيّة في صياغته الجمل الشعرية، بدليل تكراره الجملة المولدة نفسها، ومن دون أي تعديل أو تنمية، ثلاث مرات متتالية («سوف نكسر آنية الليل»)، ولا يكتفي للشاعر بذلك، وإنما يتعداه إلى تكرار الصيغة التركيبية نفسها التي أتت بها الجملة الفرعية:

[ل (لام كي) + فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه]

لـِ + نَشمَّ + أريجَـ + هُ

لـِ + نريقَ + ماءَ + نجومِه

1 ـ وازن، عبده (1996) ـ أبواب النوم ـ دار الجديد. ص: 18.

ل	+	نأسرَ	+	خاتمَـ	+	هُ الفضيّ
لِـ	+	نسرقَ	+	ملائكتَـ	+	هُ ..
لِـ	+	نأسرَ	+	أَشجارَ	+	هُ...

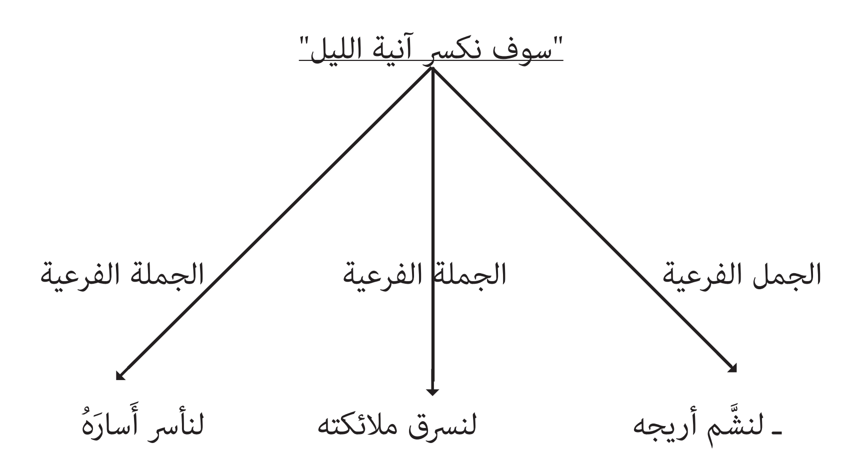
مضافاً إليها بعض الجمل فرعية الفرعية التي نماها الشاعِرُ من الجُمَل الفرعية. وعليه يمكن القول إنَّ بنية هذه القصيدة التركيبية هي **بنية مغلقة**، ما دام الشاعر (وازن) ينهي كلامَه الشعريّ بالإحالة إلى «أحلامنا»، اي أحلام الشّاعر، والجماعة التي ينطق باسم حساسيتها الرومنسية، ممثلةً بضمير المتكليم، وهي بنية تقوم على تقنية اساسية، هي التكرار، وأخرى رديفة هي التنويع (Molino, 1988)[1]. ولئن وجدنا هاتين التقنيتين في أعمال الشاعر اللاحقة، من مثل «نار العودة»[2] وغيره، فإنَّ جهداً لافتاً بذله الشاعر، في هذه الأعمال، من أجل أن يرجح تقنية التنويع في أسلوبه الشعري.

1ـ Molino, J – GARDES – Tamine, Joëlle, Introd. À l’analyse de la poésie. Op. cit. p. 122

2 ـ وازن، عبده (2003)، نار العودة ـ دار المدى ـ بيروت.

بنية القصيدة المغلقة

الجملة المولِّدة



الترسيمة ـ 5 ـ

ج ـ بسّام حجار:

الجملة المولّدة	الجملة الفرعية	الجملة فرعية الفرعية	فرعيةُ فرعيةِ الفرعية
أعدُكِ أن أنام (1)	لكنني أفتقد هذا الصمت	عرفت رجلاً	
		اسمه يوسف	
		كنتُ واهماً	
أعدكِ أن أنتظر الصباحَ			
	دون شروط	عملتُ خادماً لروحي..	لا يحب النوم
	دون رجاء	أضحكني ما لا يضحك	ـ ينتظر الصباح
أعدكِ أن أنام (2)		أبكاني ما لا يبكي	ـ كان ضامر الجسم
	لكنني مجبر على الرحيل	أهملتُ الوقتَ	ـ يسير في الرواق
		أحببتُ	ـ يحبني
		أرخيتُ ظلمي...	
		أحببتُ يوسف حين غادرني	لكنه أعطاني قميصه
أعدك أن أنام (3)			لكنه قال: .....
		المشقة في قلبي العتمُ في عيني	قال لا تصدق هذا الطعم المُر
	غير أني متعب		
		العتم في سمعي	
		العتم في الأعوام	
			أنَّ التعب تعب
		فأنا متعبُ	أنَّ النهار مشقة
أعدكِ أن أنام (4)			أن الليل ليلٌ
	فلا شأن لي في هذا كله		خدمتُ روحي
			عرفتُ رجلاً
			كان اسمه يوسف
			أحببتُه
أعدك أن أن أنام (5)			أحبني
			كتب سيرتي
أعدك أن أنتظر الصباح			ينتظرني
	لكنني مجبر على الرحيل		

من الواضح أَنَّ الوصف الذي أجريناه للتراكيب الجُملية التي تشكلت منها قصيدة «حكاية يوسف»[1]، دلنا على مميزات ومظاهر يحسن بنا استجلاء دلالاتها. ومن هذه المظاهر:

1 ـ توزّع بنية القصيدة إلى **خمس حركات كبرى**، أو خمسة مفاصل، يفتتح كل منها بجملة مولدة، من الجمل الخمس، المشار إليها، في الجدول أعلاه.

2 ــ إتّساع تولد الجملة المولدة إلى جمل «فرعية فرعية، الفرعية»، بحيث تتجاوز هذه النسبة كلَّ ما سبق الإشارة إليه، في الجدولين السابقين، في ما خَصَّ بنيان أو البنى التركيبية لقصيدتيْ الشاعريَنْ عبده وازن، ووديع سعادة.

3 ـ ثمة استفاضة لا سابق لها في الكلام على الذات، بدليل سيطرة ضمير المتكلم، على جميع مفاصل الجُمَل، مولدةً كانت أم فرعية، وغاية هذه الإستفاضة، على ما تبين من سياق القصيدة، إخراج **صورة عن معاناة** هذه الذات، والكشف للمخاطبة عن **تماهيه بشخصية أسطورية** هي شخصية «**يوسف**» (الواردة في التوراة، والقرآن الكريم)، وإسقاطه العديد من سماته الآنية (عملتُ خادماً لروحي/ أضحكني.../ أبكاني، غير أني متعب/ المشقة في قلبي/...») على هذه الصورة الإستلابية الكاملة التي قصد الشاعر إلى إخراجها عنها (الذات).

4 ـ في هذا السياق الموضوعاتي، تخدم **تقنية التكرار**، الماثلة آثارها على المفاصل التركيبية الكبرى والصغرى، في القصيدة، **النبرة الغنائية ـ الوجدانية** التي لا يني الشاعِرُ يطلقها على نحو مطردٍ، من مستهل القصيدة، إلى ختامها. أما **تقنية التوليد**، وهي الأهمّ، فقد اعتمدها الشاعر لتعينه على الرَّبط المتمادي بينْ **حكايتين متوازيتين** أصلاً، هما: حكاية أنا الشاعر المستلبة، على ما وصفنا، وحكاية يوسف الدينية والأسطورية، ومن الأدلة على وجود الحكايتين حضورُ

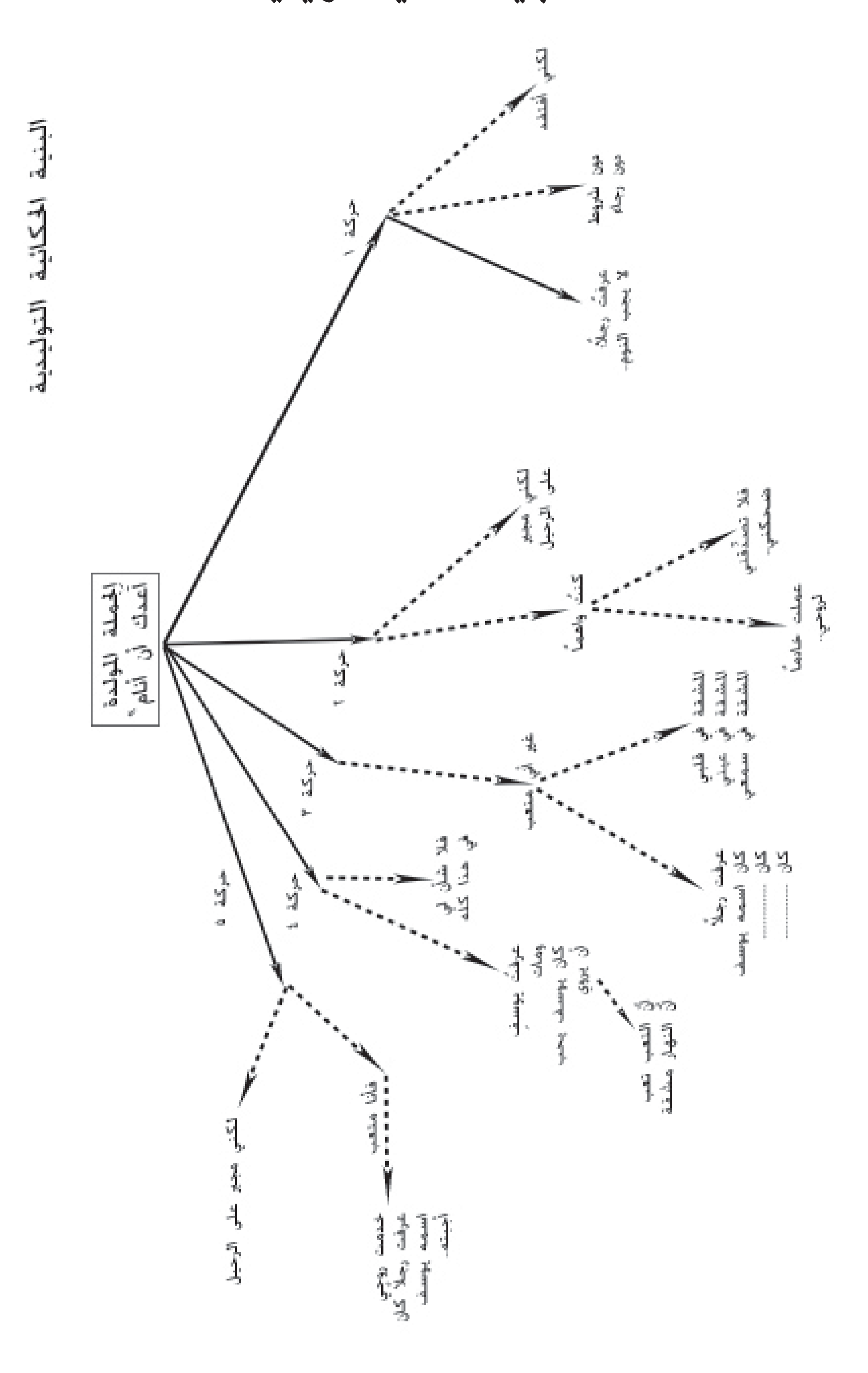
---

1 ـ حجّار، بسَّام (1997) ـ بضعة أشياء ـ منشورات الجمل ـ كولونيا ـ ألمانيا.

النّمط السردي في القصيدة، ممثلاً بأفعال الماضي (عرفتُ، عملتُ، أضحكني، أهملت، أعطاني، غادرني، كان يجلس، خدمتُ، أجنبي..)، في موازاة **النمط الوصفي** ممثلاً بالفعل المضارع (يسير في الرواق، ينتظر، ينسرب)، وبالصفات (فأنا متعب، واهماً، ساهيَ العينين، ضامر الجسم، مجبر على الرحيل..)

5 ـ إفتراق أسلوب الشاعر، في كتابة قصيدة النثر، عن النموذج الذي وُضِع لها، من قبل سوزان برنار، في ما عرف بالتكثيف والتشظي الدلالي، والبلاغي، إلى أسلوب يميل إلى التأمُّلِ والإستغراق والاستبطان النفساني والفكري، وذلك مصدرُ آخر من مصادر الثراءِ والتوسع في نسيج القصيدة الذي شهدناه.

وفيما يلي ترسيمة أخيرة، دالة على **بنية التوالد والحكاية** التي قامت عليها قصيدة «حكاية يوسف».



الترسيمة ـ 6 ـ

الخاتمة

لقد أتاحت لنا دراسة نتاج ثلاثة شعراء لبنانيين، هم عبده وازن، ووديع سعادة، وبسام حجار، من خلال ثلاث مجموعات شعرية لهم وأكثر، أَنْ نسلِّط الضوء على أهمّ مكونات قصيدة النثر العربية، وعلى بعض المستويات التي يتشكل منها النسيج اللغوي والدلالي لهذه القصيدة. وجهدنا أَنْ نقارب نصوص المجموعات الثلاث مقاربة رموزيَّة، اقتضت منّا وضع شبكة تحليلية، استمددنا عناصرها من علم الرموزية الأدبية (Sèmiologie littéraire) والألسنية، وعلم النحو والتركيب والبلاغة الحديثة، وغيرها. ولئن أَفلحنا في بعض جهودنا، وانكشفت المكونات والجوانب الشكلية ـ الدلالية)، على ما ابتغينا، فإنّ عملاً كثيراً ينتظر الدارسين للكشف عن كثير من الإشكاليات التي لما تزل ماثلةً، حتى في ما تعلّق بالمدونة التي تناولناها بالدراسة، من مثل الشعريَّة وقصيدة النثر، والمستوى التداولي، والتناصية، وغيرها.

المصادر والمراجع

ـ حجّار، بسام، (1997)، بضعة أشياء ـ منشورات الجمل ـ كولونيا، ألمانيا.

ـ حجّار، بسام، (2003)، ألبوم العائلة، يليه العابر في منظر ليليّ لإدوار هوبر ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت.

ـ حجّار، بسام، (2006)، تفسير الرخام، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ـ سعادة، وديع (2005)، رتق الهواء، دار النهار، بيروت.

ـ سعادة، وديع (1997)، محاولة وصل ضفتين بصوت، دار النهار، بيروت.

ـ وازن، عبده، (1996)، أبواب النوم، دار الجديد، بيروت.

ـ وازن، عبده (2003)، نار العودة، دار المدى، بيروت.

ـ د. حسن، عبد الكريم (2008)، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة ـ دار الساقي، بيروت.

ـ المناصرة، عز الدين (2002)، إشكاليات قصيدة النثر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ـ الناصر، غيمان (2007)، قصيدة النثر العربية ـ دار الإنتشار العربي، مملكة البحرين ـ وزارة الإعلام، الثقافة، والتراث الوطني، بيروت.

- ADAM, J,M. (1991). Langue et literature: analyses pragmatigues et testuellea.
- ADAM, J.M (1992). Pour lire le poème. De Boeck – Duculot.
- BAZIN, Laurent. Le principe d’orieutation: Suréalisme

et idéograplie.

- W.W.W. Rilune. Org/ English/ mono 8/11 – Bazin – Pdf.
- BRONCKART, J.P (1994). Le fonctionnement des discours éd. Delachaux et NIESTLE.
- BRIOLET, Daniel (1984), Le langage poétique. Nathan – recherché, litt. Franc.
- DUCROT, TODOROV. (1972). Dictionnaire encyclopéodique des sciences du langage, Seuil. Paris.
- GARDES – TAMINE, Joëlle (2007), Pour une rhétorique de la poésie.
- Semen. orgl document 5893. html.
- GENETTE, Gérard (1969). Figures II. Seuil. Paris.
- GREIMAS, A.J. (1970). Du sens, Essais sémiotiques Ed. Seuil. Paris.
- GREIMAS, et autres (1972). Essais de Sèmiotique poétique. Larousse.
- JAFFRÉ, Jean (1984), Le vers et le poème: du vers au poème j Nathan.
- JAKOBSON, Roman (1973). questions de poétique. Seuil. Paris.
- Molino, Jean, GARDES, Tamine (1992). I – Introduction à l'analyse de la poésie – P.U.F. 2 éd.
- Molino, Jean. GARDES, Tamine. II (1988). Introduction

à l'analyse de la poésie.

- Riffaterre, Michael. (1978). Sémiotique de la poésie. Seuil.
- RUWET, Nicolas (1972). Langage, musique, poésie. Seuil.
- RICOEUR, Paul (1990). Soi – même coume un autre.
-

الفهرس